

# PROTÉE



théories  
et pratiques  
sémiotiques

volume 23 numéro 1  
hiver 1995

## COLLABORATEURS

Bernard Andrès  
Denis Bellemare  
Hervé Bouchard  
Jean Châteauvert  
Adel G. El Zaïm  
Jocelyne Lupien  
Larry R. Marks  
Pierre Ouellet

LA PERCEPTION  
EXPRESSIONS  
ET INTERPRÉTATIONS

## ARTICLES HORS DOSSIER

Ghislain Bourque  
Eberhard Gruber

## ICONOGRAPHIE

Massimo Guerrera  
François Morelli  
Christine Palmiéri  
Robert Wolfe

**PROTÉE** paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication.

Directeur : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté. Assistant à la diffusion : Jean-Pierre Vidal. Assistant à l'administration : Fernand Roy. Assistant à la rédaction : Rodrigue Villeneuve. Responsables du présent numéro : Hervé Bouchard, Jean Châteauvert et Adel G. El Zaïm. Page couverture : « Le Corps *pas* » (1994) de Christine Palmiéri, acrylique et fusain sur papier, 80 x 60cm.

**Comité de rédaction :**

Jacques-B. BOUCHARD, Université du Québec à Chicoutimi  
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University  
André GERVAIS, Université du Québec à Rimouski  
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal  
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal  
Richard SAINT-GELAIS, Université Laval  
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi  
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

**Comité Conseil international :**

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)  
Eric LANDOWSKI, École des Hautes Études en Sciences Sociales  
(Groupe de recherches sémio-linguistiques)

**Comité de lecture\* :**

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi  
Paul BLETON, Têluq  
Marcel BOUDREAU, Université Laval  
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal  
Gilbert DAVID, Université de Montréal  
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval  
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal  
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi  
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal  
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

\* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

**ABONNEMENT (3 numéros/année)**

TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada. Mode de PAIEMENT : Chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens.

**INDIVIDUEL (version imprimée)**

Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)  
États-Unis : 34\$  
Autres pays : 39\$

**INSTITUTIONNEL**

Canada : 34\$  
États-Unis : 44\$  
Autres pays : 49\$

**CHAQUE NUMÉRO (version imprimée)**

Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants\*)  
États-Unis : 13,25\$  
Autres pays : 14,25\$

\* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

**INDIVIDUEL (version électronique)**

Canada : 12\$ (7\$ pour les étudiants)  
États-Unis : 15\$  
Autres pays : 15\$

**INSTITUTIONNEL**

Canada : 15\$  
États-Unis : 17\$  
Autres pays : 19\$

**CHAQUE NUMÉRO (version électronique)**

Canada : 7\$ (4\$ pour les étudiants)  
États-Unis : 8\$

Autres pays : 9\$

La version électronique de PROTÉE est réalisée par l'Institut de recherches technologiques et hypertextuelles (IRTELH) qui fait don de ses logiciels et de ses services.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5396, télécopieur : (418) 545-5012. Adresse électronique : [protee@uqac.quebec.ca](mailto:protee@uqac.quebec.ca). Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est subventionnée par le Fonds FCAR, le CRSH, la Fondation de l'UQAC, le PAIR (aide à la publication), l'IRTELH et le Département des Arts et Lettres de l'UQAC. PROTÉE est indexée dans Repère, Argus, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie LT Ltée de Chicoutimi. Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada. ISSN-0300-3523

théories et pratiques sémiotiques

**PROTÉE**

volume 23, numéro 1 hiver 1995

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité  
de Hervé Bouchard, Jean Châteauvert et Adel G. El Zaïm

## **LA PERCEPTION. EXPRESSIONS ET INTERPRÉTATIONS**

PRÉSENTATION DU DOSSIER / *Hervé Bouchard* 5

LE CORPS DES ŒUVRES. Palmiéri, Wolfe, Morelli, Guerrera / *Jocelyne Lupien* 6

L'IMAGE MUE. Vision et motion dans le langage poétique / *Pierre Ouellet* 11

LA VOIX, LA VUE ET LES POSTURES / *Hervé Bouchard* 20

(D')ÉCRIRE LA PHOTOGRAPHIE : l'operator Claude Simon / *Bernard Andrès* 30

POUR UNE ÉPISTÈME DU FLASH-BACK / *Jean Châteauvert* 37

LA PERCEPTION PROJETÉE / *Denis Bellemare* 45

LA NÉGATION DE RESTRICTION. Perception, réduction et focalisation / *Larry R. Marks* 54

PERCEPTION, CONCEPTUALISATION ET MOT-ÉCRAN / *Adel G. El Zaïm* 63

ARTS VISUELS ET ESPACES SENSORIELS / *Jocelyne Lupien* 72

### **HORS DOSSIER**

L'ORDRE QUI DÉCOIFFE / *Ghislain Bourque* 84

MÉTAPHORE – « INTERPHORE ».

Spéculer de l'intérieur et l'écriture poétique / *Eberhard Gruber* 93

# NDLR

PROTÉE aura cette année vingt-cinq ans.

C'est en effet à l'automne 1970 que la revue inaugurerait la féconde série de ses métamorphoses. Les aléas de l'histoire seuls ont fait que le chiffre de l'âge et le chiffre du volume ne coïncident pas.

« Que la fête commence ! »

N'est-ce pas ce que pourrait signifier ce numéro, grâce à l'illustration de sa page couverture – créée spécialement pour lui (merci Christine Palmiéri) –, grâce à sa nouvelle présentation matérielle, moins magnifiquement rectangulaire, plus rythmée, comportant de secrets effets d'ombre ? Grâce aussi à la nouvelle incarnation électronique de *Protée*, qui vivra désormais côte à côte avec son incarnation imprimée.

Nous exprimons notre vive reconnaissance d'abord au fondateur – Jean-Pierre Vidal – et ensuite à tous les collaborateurs, chercheurs, artistes, administrateurs, secrétaires, maquettistes, mécènes, évaluateurs, responsables d'organismes subventionnaires et lecteurs qui ont permis à *Protée* de naître, de grandir, de prendre toutes les formes matérielles, intellectuelles, spirituelles qu'elle a empruntées au cours de ce quart de siècle.

*Protée* est une fête.

Que la fête continue !



# LA PERCEPTION

## Expressions et Interprétations

La perception est le lieu d'une intense et riche réflexion. Elle est le nom du fil sibyllin et nourricier qui nous attache au monde, et auquel – tendu qu'il est, si rarement lâche – nous *fixons* nos pensées, qui flottent et pourtant vont comme autant de questions. Elle est un corps étendu de ramifications, voyant souffreteux qui entend s'expliquer, se dire, se donner à lire la place qu'il occupe et l'espace qu'il embrasse : la perception, en somme, se prête volontiers aux métaphores (certaines d'entre elles, on le voit, semblent plutôt farfelues).

Au-delà de nos façons de voir le monde et de le représenter, la problématique qui réunit sous son titre les articles de ce dossier se construit par l'examen et la critique des discours qui tantôt modèlent notre perception, la décrivent et donc la transforment, tantôt la sollicitent en la mettant en jeu, tantôt la questionnent en lui conférant d'inhabituelles propriétés, mettant au jour la part interprétative inhérente au simple acte, par exemple, de regarder.

Ces discours, qui sont autant d'expressions et d'interprétations de l'activité perceptive, et les études dont ils font ici l'objet, témoignent de la diversité des champs touchés, de l'actualité de la préoccupation et de l'importance de la question posée par la représentation de la perception : car elle est le lieu où nos façons de voir et d'être, de lire, de conter et de comprendre sont elles-mêmes données à voir, abîmées peut-être (sans pouvoir éviter le jeu de mot, quand on y songe, pas si vilain), mais dans la lumière d'une révélation, d'une remise à jour ou d'une nouvelle proposition.

Ce dossier entend donc être l'amorce d'une approche multidisciplinaire de la perception telle qu'elle s'exprime à travers différents matériaux énonciatifs, qu'il s'agisse de poésie moderne (avec Pierre Ouellet), de cinéma (avec Denis Bellemare et Jean Châteauevert), d'histoire de l'art (avec Jocelyne Lupien), de linguistique (avec Adel G. El Zaïm), du texte en prose moderne (avec Bernard Andrès et Hervé Bouchard) ou de l'époque romantique (avec Larry R. Marks). L'éventail est largement ouvert. Et tel est l'un des soucis majeurs à l'origine du dossier : faire état d'une préoccupation commune à des théories de personnes d'horizons variés.

*Hervé Bouchard*

# LE CORPS DES ŒUVRES

Palmiéri, Wolfe, Morelli, Guerrera

Les œuvres de Palmiéri, Wolfe, Morelli et Guerrera, réunies dans le présent numéro de *Protée*, abordent toutes la question de la représentation de la vie proprioceptive aussi bien qu'extéroceptive du corps. Leurs dessins, peintures, sculptures et installations explorent l'espace interne, mystérieux et fascinant du corps viscéral avec ses humeurs, ses fluides et les chairs grouillantes et chaudes qui gonflent et animent son enveloppe épidermique. Des œuvres qui sondent aussi, via l'image du corps, ces rapports sensibles que le corps tisse avec les choses et les êtres perçus dans l'espace environnant, espace dans lequel l'individu projettera ensuite sa propre image sémiotisée à la face du monde au moyen du langage, ici visuel et plastique. Il est donc question dans ces œuvres contemporaines de représentations du corps qu'il faut interpréter comme autant de comptes rendus du difficile processus de confrontation entre ce que Schiller<sup>1</sup> nomme le *moi-ici* et le *moi-là*, c'est-à-dire entre la représentation mentale que nous avons de nous-mêmes et celle que les autres ont de nous : deux images du corps qui ne se superposent jamais.

## Les écorchés de Christine Palmiéri

Les dessins de Christine Palmiéri explorent le corps interne en le libérant de son enveloppe épidermique, symbole tangible de cette frontière entre le dedans et le dehors, entre le proprioceptif et l'extéroceptif. Les corps écorchés de Palmiéri offrent à la contemplation leur sang et la forêt inextricable de leurs tendons, muscles, nerfs et os, toute cette vie anonyme et sous-jacente bien cachée et protégée par la peau pourtant si fragile. En oblitérant l'enveloppe épidermique et en arrachant cette pellicule tactile tendue entre l'être et l'univers, ces œuvres pointent par le fait même la velléité de nos revendications identitaires face à la mort. Mais, contrairement aux véritables écorchés humains de Fragonard, les écorchés bidimensionnels de Palmiéri constituent des « représentations » sémiotiques (et non pas des analogons hyperréalistes) du corps interne et, du coup, ces dessins se trouvent à relire et à écumer toutes les représentations anatomiques et fantasmatiques du corps que l'histoire de l'art renaissant et maniériste, de Vinci à Vésale, nous a fournies. Par ailleurs, ce ne sont pas des corps entiers mais bien métonymiques que Palmiéri choisit de dessiner : une main, des jambes, un sein, d'une part pour signifier de manière plus percutante le corps par la survalorisation d'un détail, d'un fragment et, d'autre part, pour mieux abolir toutes velléités identitaires des sujets figurés et pour mettre l'accent sur la vie interne qui, pour anonyme qu'elle soit, demeure pourtant un préalable à la construction de l'identité. Les grands dessins noir et blanc de Palmiéri figurent des corps dissociés, éclatés, dispersés et, malgré l'absence de visages, leur expressivité plastique et iconique est presque insoutenable. Des traits directionnels vigoureusement tracés définissent et entourent ces représentations parcellaires de corps statiques qui s'offrent, immobiles, à la contemplation. Une exception de taille : ce corps en pleine motilité qui apparaît en page couverture. Un corps marchant et même courant au travers des flammes ; un être qui se meut dans l'espace extéroceptif alors que les autres images corporelles sont résolument plus proprioceptives. Une représentation simultanément vivante et mortifère du corps... est-ce un vivant se consumant sur pied ou un trépassé traversant la vie/l'enfer ?

## Les Tombeaux de Robert Wolfe

Ces tableaux très sombres dédiés à des personnes chères disparues parlent non pas de proprioception mais bien du corps extéroceptif, c'est-à-dire du corps spatialisé et mis en perspective ici dans des espaces ambigus, réversibles et parfois (volontairement) conflictuels. Réalisés au retour d'un voyage au cours duquel l'artiste vit pour la première fois les gisants de la basilique royale de Saint-Denis, ces grands tableaux noir et blanc ne sont pas sans évoquer les dépouilles ficelées du Mali ou encore les cadavres emmaillotés des bûchers funéraires indiens, souvenirs d'autres voyages en

Afrique et en Orient. Ce n'est pas tant du corps biologique, organique ou sexué que ces œuvres parlent, mais plutôt de la question de l'interdépendance du corps propre et de l'espace extérieur immédiat – l'un et l'autre s'autodéfinissant sans cesse –, et surtout du caractère mouvant de la représentation mentale que nous nous faisons de notre propre corps, une *gestalt* en constante évolution, non fixée, et qui se réactualise sans cesse au fil de nos expériences spatiales. C'est exactement ce que montrent ces tableaux où les personnages, couchés ou dressés, seuls ou couplés, sont mis en scène de manière à donner l'illusion qu'ils dorment au fond de sombres caveaux ou, au contraire, qu'ils flottent dans des espaces perspectivistes ouverts et géométriquement illogiques. Aucun indice d'activité ou de compétence sensorielle dans ces corps qui ne possèdent ni identité, ni motricité, ni expression faciale et encore moins une histoire personnelle. L'artiste leur choisit l'anonymat de la mort et utilise ces formes humaines en tant que purs motifs, en tant que formes pleines, unifiées, indivisibles, qu'il fait migrer sur toute l'étendue des surfaces pour créer des espaces plus ou moins proxémiques, plus ou moins lointains. Une mouvance des corps qui perd ainsi un peu de son caractère mortifère. Une mouvance picturale des corps qui est bien ancrée dans l'expérience spatiale des vivants.

### **Les corps-armures de François Morelli**

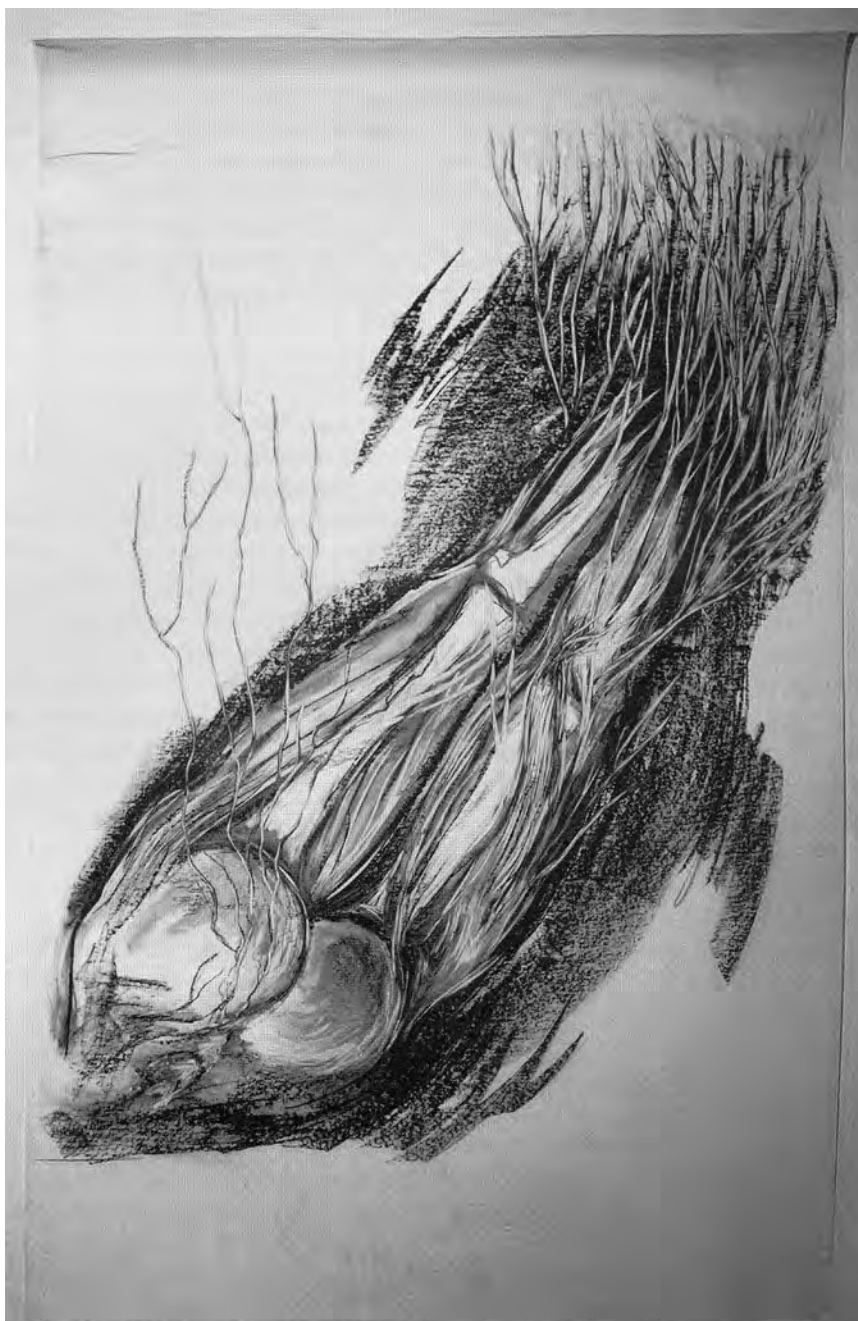
Faites de cuir et de métal, les sculptures de Morelli se présentent comme autant d'armures moulées sur des corps absents, des corps toutefois clairement représentés par ces volumes qui gonflent les jambières de cuir et qui forcent les corsets métalliques et les maillots à connotation guerrière. Morelli n'évide pas le moi-vêtement, il lui insuffle une volumétrie précise, celle du corps. Ces vêtements-armures dessinent le torse et les jambes, mais oblitérent les extrémités (mains et pieds) ainsi que le visage, avec pour effet que l'image corporelle devient conflictuelle car elle évoque simultanément le corps en pleine motilité et le corps passif, incapable de vie extéroceptive. L'échelle de ces sculptures est humaine et les postures couchées – presque rampantes ou dressées – dotent ces œuvres d'une grande puissance implicatoire. Celui qui les regarde y projetera l'image d'un corps bardé de lanières de cuir et de métal, un corps fétichisé en même temps qu'emprisonné et surprotégé par le carcan/orthèse métallique. D'autre part, les lanières de cuir et de métal ne sont pas sans évoquer le système des veines et des artères, comme si ces sculptures extériorisaient la structure interne du corps. Une image du corps plutôt étrange puisqu'en définitive le corps est ici à la fois présent et absent, vêtu et mis à nu, protégé de toutes agressions extérieures mais en même temps ouvert et laissant fuir son contenu, telle une enveloppe épidermique impuissante à contenir son sang.

### **Le corps comme lieu de transit de Massimo Guerrera**

Masimo Guerrera se sert du corps comme métaphore du lieu où transitent non seulement des aliments mais aussi des idées. L'œuvre entière devient donc à son tour une sorte de métaphore du corps biologique, véritable « usine métabolique » de broyage et de transformation des substances solides en fluides, mais aussi le lieu où l'esprit filtre, transforme et sémiotise la matière brute du monde en pensées claires, ciselées et personnelles. Guerrera pose que la migration des idées passe d'abord par le corps propre, celui des espaces sensoriels et des masses organiques. C'est en somme l'ancrage de la pensée dans l'acte perceptif que l'installation de cet artiste tente de mettre en scène par le biais d'une œuvre *in progress* qui s'échelonne sur plusieurs jours, au fil desquels divers éléments tridimensionnels en céramique claire seront tour à tour suspendus dans l'espace. Guerrera définit cette installation comme un gigantesque abdomen rempli d'organes qui, chacun à sa manière, jouent un rôle stratégique dans le rituel de transformation des sensations brutes en activité cognitive complexe. On parle donc ici d'une forme de représentation du corps très différente des œuvres précédemment décrites, celle de Guerrera souhaitant figurer – ambitieux programme ! – le cycle complet qui va de la sensation à la perception, jusqu'à la cognition.

*Jocelyne Lupien*

1. P. Schilder, *L'Image du corps*, Paris, Gallimard, 1968, 352 p.



Christine PALMIÉRI, Le corps reins, 1994, fusain sur géofilm, 160 x 110cm.





Christine PALMIÉRI, Le corps sein, 1994, fusain sur géofilm, 160 x 110cm.



Christine PALMIÉRI, Le corps main, 1994, fusain et sanguine sur géofilm, 180 x 110cm.

# L'IMAGE MUE

## VISION ET MOTION DANS LE LANGAGE POÉTIQUE

PIERRE OUELLET

*Je connais le moyen d'aller dans le regard et, de lui, dans la langue, mais en quoi est leur lien, je l'ignore même si je le sens passer à travers mes yeux, puis se dilater et se fondre [...].*

*Ce n'est pas vous qui verrez dans ce que je viens de dire une simple image: vous savez qu'il s'agit de l'expression du mouvement le plus concret. Notre corps ne se projette pas qu'en pensée: il va plus loin que sa peau et s'enveloppe d'une chose où l'on peut reconnaître de la présence [...].*

Bernard Noël<sup>1</sup>

### L'ALLER VOIR

Le lien qu'on sent entre le regard et la langue – par où passe bien plus qu'une image – tient sans doute dans ce *mouvement* grâce auquel le corps se projette en pensée, et bien davantage encore, dans la chose qui l'enveloppe, où l'on peut reconnaître de la présence. Que la parole fasse voir ou que la vue donne à dire, c'est toujours d'un élan qu'il s'agit, d'un saut de l'œil et de la voix, d'un bond du corps et de l'esprit, par quoi l'on sort de soi vers le monde qui entre en soi jusqu'à l'âme, en un chiasme où la chose et son image se rencontrent presque à se toucher. Ce n'est pas l'image qui est projetée dans la vision, mais le corps tout entier, non sur quelque écran mais dans le monde même, d'où il ramène ce qu'il voit, proies d'ombre le plus souvent, parmi lesquelles il trouve sa pâture d'images<sup>2</sup>.

On confond généralement perception et réception, oubliant que le préfixe *per-* désigne une «traversée», non pas la simple «répétition», que dénote le *ré-*. Cette traversée marque le lieu: elle est parcours «sur toute l'étendue», passage «par» les points de l'espace, comme dit le sens latin de la préposition; mais elle marque aussi le temps: elle est franchissement d'un intervalle, que nomme le «pendant» ou le «durant», expressions d'une persistance dans la durée. Le radical, commun aux deux termes, est *capere*: «prendre», «saisir», «s'emparer», qui n'a rien de passif ni de pathique, comme cela semble le cas, dans notre langue, de «recevoir» et «recueillir», moins actes qu'états. Percevoir: «prendre au travers, sur toute l'étendue, durant un

laps de temps» – cette traversée et cette durée définissant en commun le mouvement propre au *per-capere*. L'œil n'est pas un organe réceptif, qui se contente de capter les stimuli de son environnement; organe préhensif, il va chercher, chasser même, puisqu'on parle de capture, au sein du monde dans lequel il baigne les aspects qui non seulement l'attirent par leur saillance propre mais qui sont également attirés par lui grâce à sa propre prégnance. Le regard *va* à ce qu'il voit, se projette dans l'espace, s'y fraye un chemin, parcourt l'étendue, explore ses recoins, en quête d'un lieu où se poser, d'un objet que non seulement il saisit mais fait imaginaiement tourner dans sa main, tout autour de lui, examinant chacune de ses faces, pour le jeter ensuite au loin, par delà tel horizon qu'il va bientôt quitter pour un autre, partant dans une nouvelle direction, un nouveau sens.

La langue ne dit pas pour rien que le regard *tombe*, *se glisse* et *pénètre*, *balaie*, *se lance* ou *se jette*. Aucune métaphore n'est innocente, la plus quotidienne encore moins: elle s'articule sur une *Gestalt expérientielle*, comme dit Lakoff, une *image schématique*, dirait Johnson<sup>3</sup>, bref sur une structure imaginaire qui nous fait associer vision et motion en une même expérience *esthétique*, qu'on ne doit pas uniquement aux mouvements oculaires en jeu dans tout acte de vision, mais plus fondamentalement encore à la motion – à l'émotion, presque – que constitue le regard dans son rapport à l'espace et au temps, où il n'est jamais un point, statique, immuable, mais toujours une courbe au moins, qui lie le sujet voyant à l'objet vu à travers une motilité qui ne connaît jamais d'arrêt. Cette courbure du regard, par quoi se dessine dans l'espace et dans le temps une présence que l'œil balaie en tout sens, en quête d'un but ou bien errant, butant sur tel obstacle, à contourner, sur tel vide, à survoler, sur tel horizon qu'il lui faut sans cesse outrepasser, définit de manière emblématique la sensibilité poétique des vingt ou trente dernières années. C'est une telle mue de la vue que le poète *fait voir*, par-delà toute image, toute représentation, dans le *regard* qu'il attire sur sa propre *façon de voir*, montrant moins les choses que son poème figure que le mouvement propre à leur figuration, soit cette motilité de l'œil qui *cherche* sans cesse et désespérément à voir quelque chose, lui-même ou le néant, plutôt que son arrêt prolongé sur les images du monde qu'il trouve ou qu'il retrouve. Valère Novarina écrit:

*La parole invente devant soi que le monde nous apparaît; la parole ne rend pas compte, ne raconte pas, ne rapporte pas, ne récite pas, ne résume pas, ne se retourne pas, ne suit rien: elle*

*voit devant elle; elle marche, elle fait apparaître l'espace devant soi, elle va [...].*<sup>4</sup>

Bref: elle met la vue en marche – mettant le monde sous nos yeux et nos yeux au monde dans un même mouvement, paradoxal, où elle «invente» ce qui lui «apparaît».

#### FICTUM ET FACTUM: LA DÉPRÉSENTATION

La littérature, on le sait, concerne moins le monde que notre expérience perceptive ou esthétique des qualités sensibles du réel; ce qui l'amène à changer au cours de l'histoire, voire à changer l'Histoire, dans la mesure où elle met en scène une sensibilité, par définition fluctuante, bien plus qu'une quelconque réalité, en principe immuable. Elle aura donc «mué» au cours de ce siècle, faisant peau neuve, changeant de voix, en prenant conscience d'une manière toujours plus aiguë du regard qu'elle jette et nous conduit à jeter sur les choses, d'abord, puis sur notre regard lui-même, ses mécanismes les plus obscurs. Elle a suivi la science, qui a retourné ses loupes sur les instruments mêmes d'observation dont elle fait l'une des données essentielles, fondamentales, de tout acte d'observation: écrire, désormais, consiste moins à donner à voir qu'à mettre en mouvement, grâce à la motilité propre à l'écrit, l'œil ou le regard qui dès lors s'invente une trajectoire, dont le but ne réside plus dans la chose vue, mais dans le balayage lui-même qui, sans jeu de mot, balaie de la vue ce qui reste du monde à percevoir. «Si tu veux parvenir à la vue juste, ton œil doit travailler à s'affranchir de ce qui détermine sa vision», recommande Charles Juliet dans *Ce Pays du silence*<sup>5</sup>, où il ajoute que «Le poème se nourrit de ce dialogue / qu'échangent l'œil et la voix». «Mystère de cet œil qui éveille la voix. / De cette voix qui aiguise l'œil», conclut-il, précisant que la «flamme qui donne à l'œil sa lumière [...] naît de ce besoin qu'il a de voir plus loin qu'il ne voit»<sup>6</sup>.

La vision est la clef de voûte de toute poésie depuis Aristote: elle est l'oculus au-dessus de l'édifice littéraire, d'où toute la lumière lui vient, illuminant son espace intérieur jusque dans le moindre recoin, même le plus sombre. Elle s'accompagne pourtant, de plus en plus souvent, de son propre contraire ou de sa négation, et cela dès les commencements de la poésie, comme chez Maurice Scève qui écrit: «Il m'est avis que je vois clèrement, / Les yeuls, desquels la clarté tant me nuyt, / Qu'elle esblouyt ma veue entierement»<sup>7</sup>, où la lumière sinon la flamme qui fait voir plus et plus loin trouve sa contrepartie dans une espèce

d'aveuglement, qui ne résulte pas tant du regard ébloui d'Orphée sur le visage entr'aperçu d'Euridyce que des mots mêmes dans lesquels le poète évoque sa Délie, dont les «yeuls» éclairent ce qu'il dit comme la lune illumine la terre, non sans donner à cette nocturne lumière l'éclat du soleil absent d'où elle tire son existence, permettant au poème de sortir de sa nuit pour entrer dans cette «veue esblouye» qui est la définition même de toute poésie. Philippe Jaccottet dit de son travail de poète : «J'aurai écrit que mes yeux / ont vu quelque chose qui, / un instant, les a niés»<sup>8</sup>, comme si le mouvement qui nous porte en avant – des mots vers le monde, que s'y trouve ou non une Laure, une Béatrice, une Délie, une Eurydice –, se retournait soudain vers nous, nous déchirait les yeux pour qu'apparaisse autre chose que ce qui est simplement vu, dont les images au sens commun du terme seraient le masque. Une consonance lie le *perçu* et le *percé*, comme si cette sorte de «passage au travers» que nomme la *per*-ception nécessitait une déchirure dans la vision, une *percée* sur le monde pratiquée dans le tissu même de la vue, où les images s'impriment, nous cachant la lumière et l'espace infini d'où elles viennent. Benoit Noël écrit :

*Parfois, la pensée coule ainsi dans les yeux et s'en va vers les objets susceptibles de lui faire un chemin: il arrive alors qu'elle égare son projet, puis brusquement le ressaisisse par un mouvement qui la déchire et lui révèle ce courant interne: le sens [...].*<sup>9</sup>

Oui, il s'agit bien du «sens», et de cette espèce d'incertitude où l'on est, face à lui, d'être aveugle ou voyant, dans la nuit de sa tête ou la lumière du monde, devant le vide de l'Idée ou la plénitude des Choses, noyé dans l'Absence où le concept nous plonge, baignant dans la Présence où la figure et l'image apparemment nous trempent. Incertitude dont la poésie tire sa force, sachant le drame que c'est de perdre la vue dans ce qui nous est donné à voir. N'ignorant pas «l'épouvante qui [vient] à certains quand on leur propose de regarder sans leur proposer d'objet à voir», comme le souligne Marguerite Duras à propos de son utilisation du noir au cinéma<sup>10</sup>, qui n'est pas sans rappeler l'usage du blanc dans la poésie, dont Bernard Noël décrit l'avènement : «La parole est passée de la bouche dans les yeux. Elle a surgi dans l'espace de la tête comme un événement. Elle a inventé une forme écrite capable de transmettre à la fois ce surgissement et la cristallisation qui s'ensuit [...]»<sup>11</sup> – cette forme étant, autour des mots et derrière eux, ce qui fait voir aux yeux ce qu'ils ne voient pas et désespèrent de voir dans

les mots mêmes autant qu'entre les lignes. La poésie : cette «ligne d'ombre entre celui / Qui regarde et cela / Qui se fait regarder», écrit Jean Tortel<sup>12</sup>, dont l'interrogation la plus pressante s'exprime dans ces quelques mots : «Le poème : une tache dans l'œil?»<sup>13</sup>.

Blanc ou noir, ligne d'ombre ou tache dans l'œil, l'écriture poétique vise, par le moyen de l'«image», plus loin que la vue, qu'elle dépasse dans un mouvement qui brouille le regard en même temps qu'il l'aiguise, l'excite, l'accroît en un état perceptif qui excède non seulement le monde perçu mais le perceptible même<sup>14</sup>. La possibilité de la perception – que nomme le perceptible, comme on parle du possible – confine au non-vu, soit à un état virtuel de la vision, non plus en acte mais repliée en sa «vertu», *virtus* de la vue qui non seulement nomme la «puissance» au sens de «potentialité» mais la force ou l'énergie pure. Celle-ci préside au mouvement, à la motricité, à la mise en acte par le moyen du corps, bien sûr, mais aussi, comme on va le voir à l'instant, par les multiples truchements de l'expression, capable de déclencher en imagination telle motion, telle émotion, par la seule *vertu* des mots, la seule *force* de la parole génératrice d'images issues toutes du noir comme le perçu sort, inévitablement, du blanc infiniment vierge, vertueux ou virtuel, du perceptible à l'état pur. La parole poétique est ce *Moteur blanc* dont parle André du Bouchet, conjuguant, sur la «grande page blanche palpitante dans la lumière dévastée [qui] dure jusqu'à ce que nous nous rapprochions»<sup>15</sup>, l'énergie pure et le pur mouvement, *virtus* et *motus* coïncidant étrangement dans cette mise en acte qui n'est jamais que remise en puissance, actualisation qui n'aura pour effet qu'une virtualisation toujours plus grande, où ce qui est donné à voir est du même coup repris, reployé dans la pure possibilité d'un voir nulle part réalisé. Cette énergétique du regard, à quoi s'attache la parole poétique dont les visions ne se contentent plus d'une image – «quand je ne vois rien, je vois l'air»<sup>16</sup>, dit le poète, qui cherche *autour* des «choses» la substance évanescence de ce qui échappe au regard –, prend sa source dans les virtualités de la perception en tant que «dé-présentation», dirait Eugen Fink<sup>17</sup>, irréductible à toute re-présentation, étant *fictum*, «irréalité» possédant une «apparence réelle», sur quoi repose tout *factum* concret<sup>18</sup>.

Le percept n'est pas l'objet, chacun le sait, dans la mesure où la chose cesse peu à peu d'être présente dans la persistance mentale du perçu, qui non seulement la re-présente ultimement à la conscience – à la mémoire



et à l'imagination – mais, pour ce faire, la *dé-présente* préalablement du réel, dont elle doit se détacher pour accéder à l'état d'« imaginats », unités phénoménales de l'imagination qui, comme le souligne Fink, « sont objectivées et deviennent des “objets” sur lesquels on peut discourir et juger, dont on peut faire des substrats de prédication »<sup>19</sup>. Sans doute est-ce ce mouvement de « dé-présentation » – *virtus et motus* du monde d'images généré par l'expression poétique jusqu'aux limites du perceptible, dont le thème du noir et la forme du blanc, notamment, illustrent la butée – qui constitue l'enjeu plus que l'objet de la sensibilité poétique contemporaine, tel qu'un Jean Tortel l'a rendu manifeste :

*Ce que, en raison de l'exigence organisatrice du regardant nous ne voyons pas (comme le corps, la visibilité reste dans ses limites), c'est ce que nous aurions dû voir: le dessin du mouvant réel, l'instabilité dont les traits trop nombreux et trop rapides ne pourront être que figurés, plus tard, en un comme si proposé par le désir et recueilli par l'écriture.* <sup>20</sup>

C'est ce « comme si », au fondement de la mimésis aristotélicienne, qu'il faut interroger pour voir comment il met en acte, dans le mouvement propre à la figuration poétique, l'énergie ou les virtualités du perceptif, capable de saisir sans l'arrêter en une image figée ce que Jean Tortel appelle le « dessin du mouvant réel », dont l'épure réside dans la dé-présentation propre au flux perceptif plutôt qu'en la représentation caractéristique de la chose perçue.

#### UNE THÉORIE DE REGARDS

La *mimésis* et l'*harmonie* sont les deux principes de la poétique aristotélicienne, l'une mimant par la vue, l'autre imitant par la voix. Dans l'un et l'autre cas, de la représentation visuelle ou de la représentation auditive, il s'agit de faire passer dans les « vues de l'esprit » et dans les « voix intérieures » les propriétés des choses qui font l'objet du poème et dont les qualités sensibles doivent par conséquent affecter la sensibilité des sujets, à travers non pas leur propre manifestation mais celle de l'expression et de la création verbale, dans la *lexis* et dans la *poièsis*, qui s'adressent à l'œil et à l'oreille pour faire sentir et connaître ce dont elles parlent. On sait qu'Aristote recommande au poète,

*pour composer des histoires [muthoi] et, par l'expression [lexis], leur donner une forme achevée [sun-ap-ergazesthai], [de] se mettre au maximum la scène sous les yeux [pro ommaton*

*tithémenon]* – car ainsi celui qui voit [horôn] comme s'il assistait aux actions elles-mêmes [energéstata: les choses « en acte »], saurait avec le plus d'efficacité découvrir ce qui est à propos [...].<sup>21</sup>

On peut se contenter de voir, dans cet extrait, le fondement de l'esthétique réaliste et le privilège qu'Aristote a toujours accordé aux raisins de Zeuxis, soit aux images et aux tableaux, par rapport à la voix d'Orphée, au chant et au lyrisme, pour décrire le fonctionnement poétique<sup>22</sup>, qui est le mode d'élaboration d'un *muthos* à travers une *lexis* à laquelle le poète donne une « bonne forme » (*sun-ap-ergazesthai*) susceptible de faire voir la « bonne forme » (*en-ergéstata*) de ce qui est représenté. Mais on peut aussi considérer que ce passage énonce déjà le paradoxe de toute entreprise poétique où, comme le suggère Artaud dans l'extrait cité plus haut, le perceptif déborde le perceptible. Qu'est-ce à dire? Celui qui voit (*horôn*), lecteur ou spectateur, ne se contente pas de regarder, il doit, dit Aristote, *découvrir* (*euriskoi*). Il lui faut chercher, à travers la *lexis* et sa « forme en acte », « vivante », le contenu du *muthos*, qui est la « chose en acte », « vivante » elle aussi. Il n'y a pas, dans l'œuvre, adéquation entre ce qui est vu ou senti et ce qui en constitue le sens ou la signification – que l'on doit découvrir à travers tout ce qui s'offre aux organes de nos sens ou nous est littéralement placé sous les yeux. Pour déclencher la quête, et la découverte consécutive, du lecteur ou du spectateur, le poète doit élaborer une « forme vivante » qui fasse voir les « choses en vie », comme si elles étaient en train de se produire, en se mettant lui-même « les choses sous les yeux ». Ce que le poète *se donne à voir* donne donc lieu à une forme d'expression (*lexis*) et de contenu (*muthos*) qui elle-même *donne à voir* au lecteur ce en quoi il doit découvrir quelque chose qui n'est pas proprement visible ou immédiatement perceptible. L'objet de sa découverte, c'est le regard même du poète sur les choses vues, non celles-ci en tant que telles, puisque c'est la manière dont le *muthos* et la *lexis* seront corollairement organisés, dans une « forme vivante », par l'activité à la fois perceptive et énonciative de l'auteur, qui déclenchera l'acte perceptif du lecteur-spectateur cherchant à découvrir ce qui doit être vu et reconnu dans tout ce qu'il voit et aperçoit. La *poièsis* naît de la rencontre, par delà le perceptible immédiat, de ces deux actes perceptifs: celui du poète qui regarde les choses de telle manière, constitutive de son propre état plus que de l'état des choses en soi, et celui du lecteur qui,

corollairement, cherche à découvrir dans ce qu'il voit une perspective particulière qui lui donne son sens, par quoi l'on apprend moins, encore une fois, sur l'état des faits eux-mêmes que sur ses propres états de sujet esthétique, la fonction du *muthos* étant, comme on le sait, l'*oikeia hêdonê* (le plaisir de reconnaissance), l'*hêdusma* (l'agrément) et la *catharsis*, qui sont toutes trois des états perceptifs, débordant tout contenu perceptible.

Bref, *La Poétique* d'Aristote n'est pas qu'une théorie de la vue, qui nous montre ce qui est représenté dans le poème: elle est aussi, plus fondamentalement encore, une théorie du regard qui fait voir comment le poète doit *tourner les yeux*, d'abord rétensivement, sur ce dont il témoigne, puis protensivement, sur ce qu'il en exprime, pour que l'œuvre déclenche un acte de vision heuristique chez son lecteur. Elle ne concerne pas l'état perceptible des faits imaginés mais l'état perceptif même des sujets imaginants, qu'ils lisent ou qu'ils écrivent. Une intense activité esthétique caractérise la *mimêsis*, dont l'*hêdonê* et la *catharsis*, qui sont états perceptifs, ne constituent que la pointe la plus visible, la plus sensible, le reste étant littéralement immergé dans les formes en acte du poème et, plus profondément encore, dans les conditions à la fois perceptives et énonciatives de l'expression poétique (de la *lexis*). Si bien que moi, lecteur, je *vois* et *reconnais*, avec un certain agrément des sens, sur le plan hédonique, et une possible épuration des sentiments, sur le plan cathartique, les faits et gestes d'Achille et d'Agamemnon sur le point d'engager le combat, au début de l'*Illiade*, uniquement si je puis *sentir*, littéralement, dans mon propre état perceptif, celui dans lequel se trouvent le poète homérique et Athéna à qui il cède la parole, lorsque tous deux entreprennent leur récit en se mettant sous les yeux ce dont ils parlent, anticipant de la sorte la forme sous laquelle les choses seront données à voir et à sentir. L'état *perceptif*, du sujet et de son corps, met en perspective, si je puis dire, l'état *perceptible* des choses et des faits, comme dans le tableau, où point de fuite et horizon, proprement imperceptibles, n'apparaissent pas au regard du spectateur, mais conditionnent son acte de perception, dans la mesure où ils organisent non seulement l'aspect perceptible et objectif du tableau mais le point de vue perceptif et subjectif du spectateur, dont ils contraignent l'expérience esthétique.

L'«exigence organisatrice du regardant», dit Jean Tortel, suppose, au centre de la vision, un tel «point aveugle», et aux limites du perceptible, une telle «ligne d'ombre», qui font l'un et l'autre l'étrange géométrie de la vue, dont les

figures reposent sur l'invisible, qui ne peut être que «figuré [...] en un comme si proposé par le désir [*hêdonê*, *hêdusma*, *katharsis*] et recueilli par l'écriture [*lexis*, *mimêsis*, *poiêsis*]»<sup>23</sup>.

Michel Deguy écrit:

*Ainsi est-ce là que ça regarde, de là que ça regarde, et ce qu'on appelle le «point de la vision» dite poétique, serait cette utopie, cette source de spaciosité ouvrant le diastème, de Regard, avec quoi elle cherche à coïncider.*<sup>24</sup>

Le *diastème*, envers de tout système, est cette déchirure qui permet le passage «au travers» (*dia-*) qu'appelle aussi le préfixe *per-* de la captation *perceptive*. Source de spaciosité<sup>25</sup>, le point de vue poétique est utopique, uchronique aussi, dans la mesure où le «lieu» qu'il occupe dans le temps et dans l'espace est de «passage»: vers ce à quoi il donnera lieu dans l'«image», qu'après Kant Deguy définit comme le «mouvement apparent des schèmes en choses "au dehors"»<sup>26</sup> – «le dessin du mouvant réel», dit Jean Tortel. C'est pourquoi il faut parler de dé-présentation dans la vision poétique, dont les «images» sont moins des écrans, où se re-présenterait le monde projeté on ne sait d'où, du corps ou de l'esprit, que de véritables *fenêtres*, au sens d'Eugen Fink<sup>27</sup>, où le monde se dé-présente dans les limites, réelles mais irréalisantes, de l'ouverture que l'imagination poétique pratique dans le mur aveugle de la spatialité pure, telle une déchirure par où la pensée passe avec le regard, coulant sur les choses «de loin», dans cet «ailleurs proche» qui, selon Michel Deguy, «caractérise ce point de vue par lequel se lève l'aspect», plus que l'«image», propre au regard poétique, «dont les traits sont ceux de l'échappée, de la finition, de l'inauguration, du rideau-qui-se-lève»<sup>28</sup>. Le geste du poète reprend, en le désacralisant, le mouvement par lequel l'Aruspice dessinait autrefois dans le ciel le cercle ou le carré magique, le *templum*, irréalisant ainsi l'espace cosmique, dé-présentifié, au travers et dans les limites duquel le passage impromptu de l'oiseau, symbole, désormais, du mouvement propre au poème, dessinait le paraphe porteur de l'augure, comme le schème apparent de la parole poétique porte son sens, infiniment ouvert sur le futur<sup>29</sup>. Fenêtre fictive, dressée dans le ciel, le poème est du même coup *défenestration*: précipitation, par cette déchirure même qu'il ouvre dans l'espace, d'où le regard et tout le corps avec, âme comprise, se jette sur les «choses» du monde dont il parle: dans le flux mouvant du réel que l'irréalité du cadre, la «fenestrité» du poème, fait apparaître comme «mouvement apparent des schèmes en choses "au dehors"».

## COURBURES DE LA VUE

Cette précipitation, comme d'un jet ou d'un torrent, unique et d'un seul tenant, laisse croire que «la ligne du regard est droite»<sup>30</sup>. Or «cette espèce de rectitude est suspecte et dépend peut-être davantage, remarque encore une fois Jean Tortel, du sens que j'impose à la vue en intervenant ici que de la vue elle-même»: au premier coup d'œil

*[...] la vue est naïve. [Son] trajet reste sans ruse ni détours; d'une seule portée. Le mouvement qui s'accomplit entier dans chacun de ses épisodes, ne se divisera pas même s'il se représente en phrases ponctuées [dans la perception verbalement représentée]. Un seul trait jusqu'à l'opaque. Sans rature, sans retour ni ralentissements, sans retombée; comme un coup – et c'est bien ainsi qu'on dira, un coup d'œil: que l'objet concerné reçoit.*<sup>31</sup>

Le bond du tigre, qui ne louvoie pas: sans ruse ni détours saute sur sa proie, d'un coup – tombe dessus. Le regard tombant de même sur ce qu'il voit, précipité des yeux, chu droit, selon la gravité propre à la vue comme à toute chose qui a du poids, son pesant d'être, qui l'attire irrésistiblement vers le bas, l'opaque, la compacité des choses. Pourtant:

*[...] l'unicité de l'élan rectiligne paraît se démentir, dès qu'on le propose, par le seul fait que les quelques termes de référence: vue, œil, regard, image qui dans un ensemble et globalement, représentent l'acte unique que leur cohérence signifie (et en quelque sorte résout), indissociables qu'ils sont, n'ont pas de racine commune qui les relie. Si bien que le champ sémantique de la notion fondée sur l'autorité du clair, se déchire comme si l'acte de voir ne faisait que se disperser, éclatait en un éventail (comme le fait bien la lumière) dans toutes les directions (du regard et de l'objet) à partir d'une obscurité préalable.*<sup>32</sup>

La naïveté de la vue, sans doute due à ce que le phénoménologue appelle «l'attitude naturelle» face à la perception, ne tient plus devant cette décomposition non seulement sémantique, comme le suggère Tortel, mais phénoménologique aussi, du mouvement par lequel toute vision se produit, dans un champ qui n'est plus de vision au sens propre mais de signification déjà. Ou de visées, aux sens multiples du terme – car toute perception vise à sa re-présentation (mentale, verbale ou iconique) dans la mémoire et l'imagination d'abord, dans les symboles linguistiques ou plastiques ensuite, de telle sorte qu'elle

dé-présente le percept en images, relativement autonomes (grâce à leur haut degré d'irréalité) par rapport aux contours apparents des choses perçues, que le percept dé-réalise déjà en tant que support psycho-physiologique des *sense data*.

Le jeu que la visée multiple introduit dans l'élan, le jet ou le mouvement en apparence rectiligne du regard – flèche que l'œil décoche vers sa cible –, permet au Sens de se loger, lui qui aime le vide: les ruses et les détours, les ratures et les retours, l'obscurité, l'opacité et les nombreuses portées comme les plus longues, dont l'amplitude recouvre l'infiniment possible – «éclata[nt] en éventail (comme le fait bien la lumière) dans toutes les directions (du regard et de l'objet) à partir d'une obscurité préalable» ou d'une clarté qui «se déchire», tel que l'exprime métaphoriquement et si justement Jean Tortel. Le sens, c'est précisément le jeu dans la perception, entre l'un et l'autre pôles de l'objet et du sujet, qui permet toutes les illusions, mirages, fictions, hallucinations, fantasmes ou impressions référentielles, en même temps que l'authentification et la véridiction, parce que la distance seule – l'«ailleurs proche», le «de loin» dont parle Deguy pour dire figurativement le «diastème» responsable du passage ou de la traversée entre les deux systèmes du monde et du langage, du réel et de la pensée – garantit que l'homme et le monde sont séparés, le regard distinct de la chose regardée, avec laquelle il peut dès lors chercher à coïncider et par conséquent ne pas y arriver, préférant errer dans l'entre-deux, dans le pur jeu, comme on fait jouer gratuitement les muscles de sa vue ou de sa pensée, simplement pour se sentir exister<sup>33</sup>. Ce vide, ce jeu, creuse la «fenêtre» en quoi toute image consiste, à travers laquelle on peut regarder le monde qu'elle ne re-présente pas ni ne réalise vraiment mais dé-présente et irréalise – «déchirant» la continuité du réel, dont elle fait partie en même temps que la chose imagée, pour qu'apparaisse dans cette déchirure, à l'intérieur de sa bordure ou des limites strictes du cadre irréalisant qui s'y forme, le «monde d'image»<sup>34</sup> où *factum* et *factum* phénoménologiquement coïncident, sans que jamais ontologiquement ils ne se confondent. Ce jeu est le lieu de la vérité comme du mensonge: y cohabitent l'observation, authentifiante, et la contemplation, hallucinante, en une sorte de mentir-vrai qui n'a plus son support dans la seule littérature, institution de la Fiction, mais dans la perception elle-même, au fondement du savoir et de l'épistémique comme du plaisir et de l'esthétique. Roberto Juarroz écrit:

*La vision et la contemplation surpassent l'entendement. Et par-delà l'entendement, il y a des cécités intermédiaires, provoquées*

*tantôt par la lumière, tantôt par l'ombre. La vision et la contemplation y trouvent souvent un appui.*<sup>35</sup>

Ce jeu d'ombre et de lumière est la secrète articulation du vide, entre les choses, sur quoi s'appuie en effet, mais en équilibre instable, le regard poétique qui, visionnaire et contemplatif, embrasse non seulement le tout du monde mais ce «rien» constitutif de l'être qu'André du Bouchet appelle «l'air», par quoi tout respire et inspire le regard même le plus prosaïque.

#### BRUSQUERIE DE L'IMAGE

Si l'image poétique dé-présente le monde à travers la «fenêtre» que toute perception perce dans le mur en principe infini du visible, «irrélisant» ainsi la substance sensible du réel (la *hylè*) en un cadre formel schématique ou gestaltique où tout devient figure (*morphè*), le mouvement qui la supporte va quant à lui bien au-delà des limites d'une telle fenêtre: il passe littéralement *au travers*, projetant le regard et le corps imaginaire qu'il traîne «plus loin que [la] peau», dit Bernard Noël, «[l']envelopp[ant] d'une chose où l'on peut reconnaître de la présence»<sup>36</sup>. Daniel Klébaner précise: «Ce mouvement, dans le passage, comporte, de par la véhémence, la ruée, le coup d'épaule, un aveuglement»<sup>37</sup> – c'est forcer le mur du monde, pénétrer le réel par effraction, qu'instaurer de la *présence* par la dé-présentation propre à l'image-fenêtre, déchirure dans la continuité de l'être, et la défenestration qui s'ensuit quand le regard s'y jette pour «s'envelopper de la chose» qui dorénavant l'aveugle. Aristote entrevoit ce forçage, résultant de l'*energeia* propre à l'expression poétique, lorsqu'il subordonne le plaisir esthétique (*oikeia hêdonè* ou *hêdusma*) à l'effet cathartique de l'image frappante, qui *force* l'imagination en faisant entrer l'«impossible» (*adunaton*) dans l'apparence réelle en quoi consiste l'«irréalité» du «monde d'image» propre à toute fiction. Si la *Poétique* recommande de préférer, «du point de vue de la poésie un impossible persuasif [...] au non-persuasif, fût-il possible»<sup>38</sup>, c'est que «le but de la poésie [est de] rendre plus frappant (*ekplêktikoteron*) [tel] passage [d'un discours]»<sup>39</sup>. L'*ekplêxis*, l'étonnement, la stupeur, l'éblouissement qui confine à l'aveuglement, à la sidération, fondement du choc qu'est toute *catharsis*, décrit l'ultime visée de l'expression poétique, dont l'enjeu est de faire naître des «états perceptifs» chez le sujet percevant plutôt que de simples «états perceptibles» dans le monde à percevoir.

L'«effet frappant» produit un changement brusque dans les états perceptifs, dans la mesure où il résulte de l'intrusion – par effraction, ai-je dit plus haut – d'un impossible ou d'un imperceptible dans le champ même de la vision imaginaire. Cet impossible (*adunaton*) est au cœur de la *dunamis* propre à la poésie, soit le fondement des virtualités, de la *virtus* en quoi consiste la fiction, dont on sait que l'énergie ou la force (le sens et la valeur: l'*energeia*) n'est pas séparable du *mouvement* (motion ou émotion) qui pousse l'imagination au delà de ses propres limites, l'amenant à frapper aux portes du réel, afin qu'il s'ouvre tout entier et que notre esprit s'y jette, lui-même poussé au travers d'une image perçante vers la chose perçue dans toute sa présence, dans toute sa *pressance*, ai-je envie de dire, parce qu'elle nous enveloppe, comme le remarque Bernard Noël, nous presse et nous compresse, nous exprime presque.

*C'est en ce sens qu'on peut parler d'«image frappante», dit Klébaner: elle ne frappe pas la vue. S'il y a sidération, ce n'est pas pour provoquer la stase, la mise en suspens. Mais un mouvement de heurt, un coup d'épaule contre la porte close. L'image frappante étant celle qui porte en elle cette potentialité d'entraîner le frappelement.*<sup>40</sup>

Heurt et motion nomment l'*ekplêxis*, dont la potentialité ou la *dunamis* incarne, au delà du possible et du perceptible, l'énergie pure évoquée plus haut pour dire que le regard est moins *virtus* que *motus*: non pas l'état latent d'une pure réceptivité à l'ordre du possible mais le moteur ou l'agent fabriquant par sa propre *energeia* l'image qui fait voir le «mouvement apparent des schèmes en choses au dehors»<sup>41</sup> et «met au maximum [telle] scène sous les yeux [afin que] celui qui voit comme s'il assistait aux actions elles-mêmes [*energéstata*] sache avec le plus d'efficacité ce qui est à propos»<sup>42</sup>.

On peut dire de l'image poétique ce qu'entend Klébaner en écrivant que

*L'image de la peinture n'est pas vue à travers la fenêtre du tableau. Elle vient encontre l'œil, et la vue bute contre, non qu'elle y heurte, mais y donne un coup d'épaule, pour forcer cet aveuglement vers la merveille; laquelle, au lieu d'être le support, le motif de l'émerveillement, résulte ou consiste en ce mouvement même de forcènerie.*<sup>43</sup>

Cette force est le lien tendu, dans la forme même de l'image, entre qui voit et qui est vu – une tension de tout instant, qui tire le percevant vers le perçu qu'elle attire vers lui. La poésie,

par ses rythmes et ses figures, par «le mouvement apparent des schèmes», accroît cette tension et la relâche, dans la brusquerie où elle perturbe le perceptif par le perceptible et inversement, coup d'œil et coup de glotte qu'images frappantes et sons frappés transforment imaginaiement en coups d'épaule, où tout le corps est entraîné, projeté hors de lui dans le réel en acte, «comme s'il assistait à l'*agir pur*», qu'appelle la notion aristotélicienne d'*energéstata*, dont l'étymon renvoie à l'«énergie» par quoi le virtuel passe à l'acte, et l'«irréalité» devient réel dé-présenté, *virtus* devenu *motus*, mue brusque du «rien encore» pro-jeté soudain dans de la «présence déjà». «La brusquerie cherche l'image comme son ultime point de fixité», rappelle Klébaner, parlant cette fois de poésie:

Ainsi Jean-Baptiste Chassignet en ses sonnets. Il semble qu'il témoigne à la face du ciel. Il tend au ciel, par la véhémence et l'énergie de ses incipit, un miroir blanc, qui ne reflète rien. Être avide de l'image, de son point de fixité, est tendre vers elle en aveugle, mais empli du voir – que la fixité de l'image aveugle.<sup>44</sup>

L'avidité du regard, la viduité du regardé: un même désir, un même appétit les lie, pour tout ce qui comble sans rassasier – le voir débordant la vue sans la gaver, sinon d'images où elle puisse se vider. Tortel écrit «qu'avant le verbe il y ait la vue, signifie que dans un espace autonome, les *mouvements dérangeants du désir* tirent déjà l'objet hors du silence (hors du désert)»<sup>45</sup> – tirant, poussant, la *force* du regard sort l'œil et l'objet du désert sombre de la vue et du vu, où les maintient l'état latent du perceptif et du perceptible qu'aucune saillance ni aucune prégnance n'excite, ne brusque de sa «forcènerie». C'est à cette force que la poésie se nourrit: d'anorexie en boulimie, crachant

ce qu'elle avale pour faire sentir cette énergie pure qui passe en elle sans rien laisser qu'une «image» noircie, blanchie, «figure de l'espace illimité [où] le regard est emporté dans la contradiction d'avouer cet espace et de ne pas le voir»<sup>46</sup>.

#### UNE IMAGE EN DÉCOMPOSITION

La *mimésis* persiste – son diktat résonne encore à nos oreilles: «Regarder et continuer le regard par les yeux du mot juste», nous recommande Peter Handke<sup>47</sup>, deux millénaires après l'auteur de *La Poétique*. Cette continuité, où voix et vue se contaminent, fait à Tortel se demander:

*Sans doute ne peut-on voir que métaphoriquement. Et sans doute aussi, langage et sensation sont-ils ensemble directs et obliques dans une sorte d'unité ou plutôt dans un mouvement commun de reflets qui se dévorent et s'exaltent réciproquement.*<sup>48</sup>

Cette mouvance de reflets, qu'incarne l'*image mue* entre dévoration et exaltation où viduité et avidité du perceptible et du perceptif entraînent le corps pensant et la chose pensée en une même *mue* imaginaire – par quoi le monde change de peau et nous changeons de voix –, noue le lien serré, senti bien qu'ignoré, entre le regard et la langue, soumis tous deux à cette tension entre dé-présentation et re-présentation où «l'on peut reconnaître de la présence», non sous la forme du souvenir, mais dans la force, plutôt, d'un *survenir* où rien n'est rappelé qui ne soit *appelé* d'un nouveau nom, chaque fois, à remplir une nouvelle place au monde, à chaque instant – «car c'est d'une seule tenue que le regard se place et se déplace»<sup>49</sup>, n'ayant de point fixe que dans le mouvement où toute image se décompose: point par point jusqu'au néant, suppôt de notre aveuglement.



## NOTES

1. B. Noël, *Le Syndrome de Gramsci*, Paris, POL, 1994, p. 57 et 62.
2. P. Jaccottet écrit : « Qu'est-ce que le regard? // Un dard plus aigu que la langue / la course d'un excès à l'autre / du plus profond au plus lointain / du plus sombre au plus pur // un rapace » (*Airs dans Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971 [1961-1964], p. 114).
3. Voir G. Lakoff et M. Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, trad. par M. de Fournel, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Propositions », 1985 [1980].
4. V. Novarina, « La parole est une image », *Quai Voltaire*, n° 5, 1992, p. 74-75. C'est moi qui souligne.
5. C. Juliet, *Ce Pays du silence*, Paris, P.O.L., 1992, p. 138.
6. *Ibid.*, p. 139, 138 et 139-140 respectivement.
7. M. Scève, *La Délie* dans *Œuvres complètes*, P. Quignard (dir.), Paris, Mercure de France, 1974.
8. P. Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, p. 100.
9. B. Noël, *La Castration mentale*, Paris, Ulysse fin de siècle, 1994, p. 18. C'est moi qui souligne.
10. M. Duras, *Le Monde extérieur*, Paris, P.O.L., 1993, p. 15.
11. B. Noël, *La Castration mentale*, p. 28.
12. J. Tortel, *Les Saisons en cause*, Marseille, André Dimanche Éditeur, coll. « Ryôan-Ji », 1987, p. 56.
13. J. Tortel, *Ratures des jours*, Marseille, André Dimanche Éditeur, coll. « Ryôan-Ji », 1994, p. 262.
14. A. Artaud écrit, à propos du type de perception en jeu dans l'œuvre poétique : « Ce n'est pas un état sensible et il est dangereux et mortel d'y rester / ce n'est pas un état insensible non plus / ce n'est pas un état imperceptible non plus / Mais c'est l'état perceptif » (« Mardi 18 novembre 1947 », note inédite publiée par *L'Autre journal*, Paris, n° 1, 1993, p. 36). Pour un commentaire sur cette note voir mon article : « Les états perceptifs. Vision et hétéroception chez Antonin Artaud », dans *Actes du colloque Antonin Artaud*, S. Harel (dir.), Montréal, XYZ, 1995 (à paraître).
15. A. du Bouchet, « Le moteur blanc », dans *Dans la chaleur vacante*, Paris, Mercure de France, 1961, p. 55-81 (p. 68).
16. *Ibid.*, p. 76.
17. Voir « Re-présentation et image. Contributions à la phénoménologie de l'irréalité », dans *De la phénoménologie*, trad. par D. Frank, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Arguments », 1974 [1966], p. 15-96.
18. Fink précise : « Nous n'entendons pas ici l'"apparence" au sens d'illusion mais au sens où on parle de l'art comme "monde de l'apparence" » (*De la phénoménologie*, p. 91).
19. *Ibid.*, p. 71.
20. J. Tortel, *Le Discours des yeux* (1970-1973), Marseille, André Dimanche Éditeur, coll. « Ryôan-Ji », 1982, p. 18.
21. Aristote, *La Poétique*, trad. par Dupont-Roc et Lallot, Paris, Éd. du Seuil, 55a 22 à 26 (c'est moi qui souligne).
22. P. Jaccottet écrit : « Qu'est-ce donc que le chant? / Rien qu'une sorte de regard » (*Poésie 1946-1967*, p. 154).
23. J. Tortel, *Le Discours des yeux*, p. 15.
24. M. Deguy, *Aux heures d'affluence*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1993, p. 199.
25. Jaccottet écrit : « L'œil : / une source qui abonde // Mais d'où venue? / De plus loin que le plus loin / de plus bas que le plus bas // Je crois que j'ai bu l'autre monde » (*Poésie 1946-1967*, p. 113).
26. *Ibid.*, p. 34-35.
27. Parlant de la « fenestrité » [*Fensterhaftigkeit*] de l'image, Fink écrit : « [...] l'image entière n'est-elle, en quelque sorte, qu'une petite fenêtre donnant sur le monde d'image. Le monde d'image est aussi peu sur la surface [de l'image-support] que le paysage vu, au-dehors, est dans la fenêtre réelle » (*De la phénoménologie*, p. 93).
28. M. Deguy, *Aux heures d'affluence*, p. 199.
29. Voir F. Ouellette, « La Poésie ou le Cercle de l'augure », dans *Ouvertures*, Montréal, Troyes, L'Hexagone, La Librairie bleue, 1988, p. 183-192.
30. J. Tortel, *Le Discours des yeux*, p. 15.
31. *Loc. cit.*
32. *Loc. cit.* C'est moi qui souligne.
33. Pour la notion de jeu appliquée au phénomène de la perception poétique voir mon article « Le jeu du regard : dans l'espace poétique de Saint-Denis Garneau », *Voix et images*, n° 58, automne 1994, p. 50 à 61.
34. E. Fink, *De la phénoménologie*, p. 92.
35. R. Juarroz, *Fragments verticaux*, trad. par S. Baron Supervielle, Paris, Montréal, José Cortie, Le Noroit, coll. « en lisant en écrivant », 1993, p. 116.
36. B. Noël, *Le Syndrome de Gramsci*, p. 62.
37. D. Klébaner, *Tombeau de Nicolas Poussin*, Paris, Maeght éditeur, 1994, p. 82. Klébaner parle ici de peinture, avant de parler, plus loin, de littérature et de poésie, comme on va le voir à l'instant, mais tout ce qu'il affirme du mouvement de « brusquerie » et de « forcènerie » par quoi l'image apparaît, « en laquelle toute imagination cesse » (p. 69), vaut autant pour l'imagerie poétique que pour l'iconographie picturale.
38. Aristote, *La Poétique*, 25, 61b 14-15.
39. *Ibid.*, 60b 23. Pour un commentaire détaillé de ces deux passages de *La Poétique* voir « La mimésis : optique et poétique » et « Épilogue » dans mon ouvrage *Voir et savoir*, Candiac, Éd. Balzac, 1992, p. 327-329 et p. 505 et sq.
40. *Ibid.*, p. 78. C'est moi qui souligne.
41. Dirait Deguy d'après Kant.
42. Dirait toute poétique d'après Aristote.
43. D. Klébaner, *Tombeau de Nicolas Poussin*, p. 82. C'est moi qui souligne.
44. *Ibid.*, p. 68-69.
45. J. Tortel, *Le Discours des yeux*, p. 14. C'est moi qui souligne.
46. J. Tortel, *Ratures des jours*, p. 126. C'est l'auteur qui souligne.
47. P. Handke, *Essai sur la journée réussie*, trad. par G.-A. Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1994 [1991], p. 65.
48. J. Tortel, *Le Discours des yeux*, p. 33. C'est moi qui souligne.
49. *Ibid.*, p. 19.

# LA VOIX, LA VUE ET LES POSTURES

HERVÉ BOUCHARD

*Tout à l'entour je portai mes yeux frais,  
Je me dressai debout et je regardai bien,  
Pour m'assurer de l'endroit où j'étais.  
Je me trouvai, de fait, sur le bord même  
De la vallée du douloureux abîme  
Que remplit de tonnerre une plainte infinie.  
Abîme obscur, profond et nébuleux,  
Tant qu'à fixer mon regard dans le fond  
Je n'y pouvais discerner nulle chose. [...]  
Et je vins en un lieu où n'est plus rien qui luisse.<sup>1</sup>*

*C'est là qu'on commence enfin à voir, dans le noir. Dans le noir qui ne craint plus aucune aube. Dans le noir qui est aube et midi et soir et nuit d'un ciel vide, d'une terre fixe. Dans le noir qui éclaire l'esprit.<sup>2</sup>*

## SUR COMPAGNIE DE SAMUEL BECKETT

Le Belacqua de Dante traverse toute l'œuvre de Samuel Beckett. Il est là, explicitement évoqué dans les dernières pages d'un petit livre paru en français en 1980 et à peine plus long à lire que le présent article, petit livre intitulé de façon simple et juste, comme c'est toujours le cas avec Beckett, *Compagnie*, où Belacqua est «ce vieux luthier qui arracha à Dante son premier quart de sourire». On rencontre le nom du personnage dans *Molloy* (1947, paru originalement en français en 1951), de même que dans *Murphy* (paru en anglais en 1938, en français en 1947)<sup>3</sup> ; on le rencontre aussi déjà en 1934 dans *More Pricks Than Kicks*, un recueil de dix nouvelles dont le constant héros porte le nom de l'ancien ami de Dante<sup>4</sup> ; et de manière assez surprenante au tout début de la nouvelle qui ouvre le recueil, «Dante and the Lobster» : «It was morning and Belacqua was stuck in the first of the canti in the moon»<sup>5</sup>. Cette phrase surprend le lecteur qui reconnaît en ce Belacqua le personnage de *La Divine Comédie* : car dans le livre de Dante, «le premier des chants de la Lune» correspond à l'arrivée de Dante accompagné de sa Béatrice au «Premier ciel, celui de la Lune» ; il s'agit du chant deuxième du «Paradis», au cours

duquel Béatrice explique à Dante les taches de la lune dont ils pénètrent tous deux le corps; nous sommes le jeudi de Pâques, 14 avril 1300, dans la matinée et, bien entendu, le personnage de Belacqua, tout paresseux qu'il est, ne se rend pas jusque-là; on le rencontre plutôt affaîssé dans l'Antipurgatoire au matin du 10 avril 1300, dimanche de Pâques, dans une posture dont je suis sur le point de vous proposer l'examen, et qu'il est censé garder pour une durée équivalant à celle qu'il a passée sur terre. Or le Belacqua de Beckett se trouve là, lui aussi, empêtré dans la lecture du chant, embourbé au point qu'il ne peut plus ni avancer ni revenir en arrière<sup>6</sup>. Un court instant, la confusion règne. Elle se dissipe toutefois dès que l'on a su distinguer les deux Belacqua que l'écriture de Beckett, habilement, a rapprochés l'un de l'autre, faisant de l'un l'habitant de la fiction dont l'inventeur de l'autre nourrit la sienne. Le Belacqua de «Dante and the Lobster» est donc en train de lire le chant deuxième de *La Divine Comédie*; il est en train d'essayer de comprendre, à son tour, l'explication que donne Béatrice des taches de la lune et ceci l'ennuie passablement car il a du mal à le faire : «the demonstration [...] was so dense that Belacqua could not make head or tail of it»<sup>7</sup>. Il se perçoit, pour ainsi dire, «dans le noir», un noir ayant pour cause son incompréhension, et dont il aimerait bien se sortir. Il s'acharne donc, désireux de tirer de cette explication les lumières dont fut éclairé le poète-personnage de la *Comédie*.

*But then came the proof, a rapid shorthand of the real facts, and Belacqua was bogged indeed. Bored also, impatient to get on to Piccarda. Still he pored over the enigma, he would not concede himself conquered, he would understand at least the meanings of the words, the order in which they were spoken and the nature of the satisfaction that they conferred on the misinformed poet, so that when they were ended he was refreshed and could raise his heavy head, intending to return thanks and make formal retraction of his old opinion.*<sup>8</sup>

Une lecture informée de l'œuvre venue plus tard, et attentive à ce qui semble se mettre en place ici, peut tirer tout Beckett de ces quelques lignes. L'empêchement dans les mots et l'attention extrême qui leur est portée, leur signification, l'ordre de leur défilement, le rythme de ce dernier, la lumière qu'ils promettent et qui ne vient pas; l'attente dans le noir que fait paraître l'énigme, station quasi immobile dont on ne se défait pas mais qui, en définitive, devient le lieu d'où la fiction naît, compagne et parole

du dedans, de ce noir en face, trouée dans la pensée, que Belacqua habite, qui est Belacqua, celui que l'on s'arroge. Fort mauvaise posture en somme, que Dante aura décrite, que Beckett s'appropriera, comme ayant à son tour trouvé son Virgile.

[...] une voix près de nous fit entendre : « Peut-être que de t'asseoir avant tu auras grand besoin ! »  
 Au son de cette voix tous deux nous retournâmes :  
 À la main gauche un grand rocher nous vîmes,  
 Auquel ni lui ni moi n'avions d'abord pris garde.  
 Arrivés là, nous trouvâmes des gens  
 Qui se tenaient à l'ombre de ce roc,  
 Dans ces maintiens qu'on prend par nonchalance.  
 Et l'un d'entre eux, qui semblait harassé,  
 Était assis, le visage abattu  
 Entre ses deux genoux, qu'il tenait dans ses bras.  
 « Mon doux seigneur, jette les yeux, repris-je,  
 Sur celui-là, qui se montre plus mou  
 Que s'il avait Paresse comme sœur. »  
 Il se tourna vers nous et nous considéra.  
 En virant seulement la tête sur sa cuisse :  
 « Mais, vasy, toi, là-haut, l'homme vaillant ! » dit-il.  
 Je reconnus alors qui c'était, et l'angoisse  
 Qui me pressait encore un peu l'haleine,  
 Ne m'empêcha pas de m'en aller à lui.  
 Dès que j'y fus, levant un peu la tête,  
 « L'as-tu bien vu, dit-il, que le soleil  
 Mène son char, ici, de la main gauche ? »  
 Ses gestes paresseux et sa parole brève  
 Avaient mis un léger sourire sur mes lèvres,  
 Et je lui dis : « Je ne te plaindrai plus,  
 Désormais, Belacqua ; mais dis-moi donc pourquoi  
 Tu restes assis ? Une escorte attends-tu ?  
 Ou ta vieille indolence, ici, t'a donc repris ? »  
 – « Frère, répondit-il, monter là-haut ? qu'importe !  
 Il ne me laisserait aller jusqu'aux tourments,  
 L'ange de Dieu qui siège sur le seuil.  
 Il faut d'abord qu'à la porte je reste  
 Tant que tourne le ciel autant que j'ai vécu,  
 Puisque jusqu'à la fin je fus impénitent ;  
 À moins qu'une prière auparavant ne m'aide,  
 montant d'un cœur qui vive dans la grâce.  
 Que vaut une autre, ici, puisque Dieu ne l'écoute ? »<sup>9</sup>

« Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer »<sup>10</sup>. C'est ainsi que s'ouvre *Compagnie*. On peut

difficilement imaginer moins que ce qui nous est proposé là. Une voix, dont on ne sait rien, dont on ne connaît ni le timbre ni le ton, dont on ne sait pas si elle émet un cri, un vagissement ou un mot ou quelque chose d'autre, parvient, c'est-à-dire se fait entendre, est perçue. Elle parvient à quelqu'un, que naturellement on suppose semblable à soi, dans la mesure où puisse être qualifié de semblable à soi le quelqu'un qu'évoque le mot «quelqu'un» dans un livre quelconque, celui-ci ou un autre, quelqu'un donc : un corps en vie susceptible de se mouvoir, de parler, de sentir, de penser, de mourir; ce quelqu'un est dans le noir. Mais qu'imaginer de ce noir? Est-ce la pénombre? Est-ce l'obscurité d'une chambre? Est-ce une nuit sans étoile ni lune? Sans doute peut-on, libre, imaginer à peu près n'importe quoi, comme par exemple *soixante-huit milliards d'hectares boueux couverts de cadavres de truites grises et de fauteuils jaunes dont un est occupé par quelqu'un qui entend une voix lui parvenir, le tout dans le noir*. Mais cela n'est pas le noir. Le fait est qu'un mot tel que «noir» donne suite à une activité conjecturale presque sans fin; c'est un vocable qui donne suite à la confusion : être dans le noir signifie être dans l'erreur, errer. Le noir est le bain du chaos. Il est, disons, un espace sans lumière, un espace sans vue possible : quelqu'un, dans le noir, ne voit pas. Et pourtant, on voit ou du moins on imagine quelqu'un entendant une voix dans le noir. Et c'est de se restreindre à n'imaginer que ce qui, là, paraît, qui est difficile; c'est de faire comme si ce là qui paraît était inaugural qui est troublant, car ce qui paraît là est le mouvement même d'une apparition, d'une venue à l'imagination : l'Imaginer. Le mot «Imaginer» qui prolonge la phrase n'est pas un impératif; il ne s'adresse pas à moi, qui lis, ni à personne d'autre, semble-t-il, entendeur ou encore vague créature de la fiction qui commence. Cet «Imaginer» est en fait la paraphrase du récit de genèse qui vient à l'instant de s'ouvrir : il en est le commentaire, le mot qui en décrit l'avènement. Imaginer signifie, pour quelqu'un, qu'une voix lui parvient dans le noir et, inversement, qu'une voix parvienne à quelqu'un dans le noir signifie qu'il imagine. On se trouve comme forcé de relire au moins une fois la première phrase de *Compagnie*, en raison justement de cet «Imaginer» à l'infinitif, que l'on n'attend pas et qui interrompt le mouvement qui naît, le répétant sans l'éclairer, bien au contraire. Ce qu'il faut imaginer, c'est le presque rien d'où l'on part, le mime d'un chaos originaire extrêmement difficile à soutenir, et dont on ne cherche qu'à s'évader. C'est pourquoi on continue.

La deuxième phrase du texte (la troisième en vérité, mais je crois avoir montré l'unité des deux premières) est presque identique à la première (la première en vérité) : «Une voix parvient à quelqu'un sur le dos dans le noir» (p. 7). Nous avons maintenant une posture : «sur le dos»; la première d'une longue série de postures corporelles assez primaires – le quelqu'un dont il est question n'étant pas un grand danseur –, qui sont dites être recherchées pour leur teneur en compagnie : «Laquelle de toutes les postures imaginables a le plus à offrir en matière de compagnie?» (p. 34-35).

Mais pourquoi rechercher une posture? Pourquoi cette histoire idiote de quelqu'un dans le noir à qui une voix tour à tour attribue une posture puis une autre puis une autre et ainsi de suite et retour, dans le but avoué d'enfin trouver celle qui serait de la plus haute teneur en compagnie? Ne faut-il voir là que l'extension, par la réécriture, d'un sujet de préoccupation cher à l'auteur de *La Divine Comédie*? Certes et non. C'est que la littérature ou disons le texte poétique de Beckett a décidé<sup>11</sup>, jeu de mot, de se faire voir le corps; il tente de faire pressentir, de faire entrevoir le lien à la fois intime et fondamental, inaugural qui nous arrime au monde et dont nous consentons chaque jour à perdre le souvenir pour la bonne raison que la contemplation de sa trace nous est raisonnablement insoutenable. Nous sommes l'énigme qui nous harasse : «Nous ne pouvons connaître et ne pouvons être connus»<sup>12</sup>, disait déjà le Beckett essayiste de 1930, pénétrant lecteur du chef-d'œuvre de Marcel Proust. Il faut qu'un éclair se produise, qu'une douloureuse fissure se fasse au sein de notre habitude de sujet percevant, parlant, évoluant tranquille et «pépère»; de ce genre de bouleversement qui ressemble fort à celui de l'état naissant de l'amoureux. Il faut que notre perception, ainsi que le disaient les Formalistes russes, soit désautomatisée, afin que nous nous trouvions en position d'écoute vierge de toute connaissance, en état de lucidité intense et effrayante – ce qui, en passant, explique en partie la tentation de la drogue et de l'ivresse pour franchir «les portes de la perception», c'est-à-dire faire l'expérience du monde avec une sensibilité exacerbée artificiellement, goûter à une plénitude fictive qui aurait beaucoup plus de chance d'advenir vraiment si elle était issue du manque insondé et intolérable qui précède et qui pousse vers les basses températures de l'esprit et l'eau brune des tropiques –, enthousiasmés, dirais-je, en donnant à ce mot tout son poids, tout le scabreux qu'il recèle, par la perception d'un monde qui nous échappe, et nous avec lui. Il faut atteindre

ce vide où rien n'est plus possible sinon cet « Il faut », qui soudainement résonne comme un appel, comme l'« Il faut » d'où je nais en même temps que le monde, dont parle, à mon sens, Valère Novarina dans son livre de sentences intitulé *Pendant la matière*, lorsqu'il dit du « [...] cri que le monde poussa en naissant, [qu']il s'entend encore quand on écoute à l'intérieur de nous »<sup>13</sup>, et dont parle aussi Beckett, encore dans *Proust*, l'un des plus beaux textes, l'ai-je dit, sur la création artistique, lorsqu'il dit : « [l]a création de l'univers n'a pas eu lieu une fois pour toutes, elle a lieu chaque jour »<sup>14</sup>, signifiant par là qu'entre nos habitudes, qui se succèdent sans cesse, existe une foule de petits abîmes, que nous comblons, mais par où il serait possible de voir avec un œil neuf :

*Les périodes de transition entre deux réajustements consécutifs [les petits abîmes] (aucun artifice de transsubstantiation macabre ne permet en effet d'utiliser les linceuls comme langes) sont des phases périlleuses dans la vie de l'individu, des moments précaires et douloureux, des périodes dangereuses, mystérieuses et fécondes où pendant un instant l'ennui de vivre est remplacé par la souffrance d'être.*<sup>15</sup>

C'est toutefois chez Max Loreau, poète et philosophe, que j'ai trouvé cet « Il faut » dont je parle et d'où, follement, inadmissiblement, tout naît :

*L'Origine est l'avènement de la pure Essence, de ce qui ouvre au phénomène ainsi qu'au voir. Partant, il est exclu qu'il y ait par avance un objet auquel la genèse puisse correspondre, une intuition à laquelle elle puisse s'ajuster. Elle est donc poésie : création d'un être absolu, inexistant et nécessaire ; d'une fiction qui obéit à un pur et simple « Il faut » et fait corps avec lui. Le « Il faut » qui la met en branle ne correspond à rien de préalable. Il est au contraire la mesure de tout donné possible. L'Essence, d'où surgit toute espèce de phénomène, répond à l'impulsion d'un « Il faut » vide et qui n'est rien – simple éclat de la Différence.*<sup>16</sup>

On prendra note, ici, que cette parole originaire est « la mesure de tout donné possible » ; l'examen de certains détails de *Compagnie* m'obligera à y revenir. L'« éclat de la Différence » peut sans nul doute être mis en relation avec cette autre définition d'une parole en instance de profération, et qui, du fait de ce suspens deviné, est déjà un silence qui parle. Maurice Blanchot écrit :

*Parole d'attente, silencieuse peut-être, mais qui ne laisse pas à part silence et dire et qui fait du silence déjà un dire, qui dit dans*

*le silence déjà le dire qu'est le silence. Car le silence mortel ne se tait pas.*<sup>17</sup>

Ce que l'artiste cherche à faire avec des mots, c'est rendre sensible l'état de grâce dans lequel il est parfois plongé. Cet état de grâce, celui de la fulguration poétique, qui est une disposition risquée et souffrante où il se trouve plongé, dans le noir le plus profond de ce qu'il ne reconnaît pas, et qui pourtant parle ou plutôt annonce le monde, les choses et nous-mêmes comme étant sur le point d'être. Cette disposition, position décentrée par rapport à notre habitude, qui est poétique, est le véritable objet de l'interprétation, si l'on consent à considérer celle-ci en tant qu'œuvre – l'interprétation, qui est œuvre, est ce qui laisse paraître ce qui n'avait encore jamais paru – ; la disposition est ce à partir de quoi les mots tenteront de faire jaillir la lumière, avec tous les risques d'erreurs qu'une telle entreprise comporte. Nous partons donc du noir, du silence, de l'Obscur, du mystère, de l'énigme, de ce qui dans un instant sera oublié. Mais sans lequel, jeu de mot, nous ne pourrions faire corps, c'est-à-dire prendre posture de manière à être dits, et voir « [l]a lumière au fond qui apparaît comme un travail de l'obscurité »<sup>18</sup>.

*La lumière émane de l'Obscur. Elle est la parole qui ouvre le surgissement du voir à partir d'une profération. Cette lumière laisse surgir le phénomène de tous les phénomènes possibles. C'est donc d'une profération que s'élève le phénomène originaire. Cette profération même naît du chaos du corps. Dans la mesure où elle libère un espace infini infiniment ouvert et libre, elle est l'imagination même. Ainsi, le Phénomène provient de l'avènement de l'imagination originaire. Et comme celle-ci est la profération d'une parole lumineuse et vide, le Phénomène est l'expression de la parole limpide et vide de l'imagination originaire.*<sup>19</sup>

Ce qui, introduction en somme inachevable, nous ramène tout droit, imaginez, à ce quelqu'un dans le noir de la première phrase de *Compagnie*, à qui parvient une voix et qui, nous l'avons vu, est sur le dos.

Nous avons donc trois éléments : la voix, quelqu'un en posture et le noir ; autrement dit : la voix, le corps et la vue. Comment ces éléments se lient-ils les uns aux autres ? C'est ce qui va surtout attirer mon attention maintenant, étant entendu que, posés tous les trois dès le départ côte à côte comme réponses implicites à des questions telles que *quoi ?*, *qui ?* et *où ?* – ne manque que le *quand ?* auquel on tentera peut-être de répondre –, la voix, le corps et la vue seront



examinés suivant la coappartenance qu'à mon sens ils me semblent manifester l'un par rapport à l'autre. J'entends par là que voix, corps et vue, tels que représentés par et dans le texte, sont, à des degrés divers, liés de telle sorte qu'ils sont constitutifs l'un de l'autre, qu'ils se « connaissent » au sens biblique du terme s'il y en a un, et parfois s'échangent des propriétés. Ainsi, je vais surtout m'attarder aux occurrences, par exemple, où la voix est dite se mouvant, où le corps est dit parlant et autres possibilités. Voix et vue sont bien sûr attachées, suivant l'habitude, au corps, et c'est une des particularités de ce texte de réussir à faire de ces trois éléments des entités distinctes à un point tel que leurs unions épisodiques surprennent, lors même qu'ils ne sauraient être maintenus isolés l'un de l'autre. « Une voix parvient à quelqu'un dans le noir ». Ce quelqu'un ne parle ni ne voit – ou si peu, mais ne saurait être sans dire ni lumière qui le fassent paraître du fond de son obscurité.

Je me suis beaucoup ennuyé en créant des fichiers pour chacun des éléments susdits, à l'intérieur desquels j'ai classé par ordre d'apparition les occurrences correspondant à chacun. Un fichier « posture », puis un « vue », puis un « voix » et même un « imaginer », étant donné l'importance accordée au virtuel tout au long du récit. J'ai abandonné assez tôt, un peu après le tiers de l'ouvrage (ce qui est beaucoup dire pour un « ouvrage » aussi court), me rendant compte qu'une telle entreprise équivalait à donner des titres différents à des documents presque identiques : des exemplaires de *Compagnie* dont les paragraphes auraient été disloqués, les phrases numérotées. Mais le fait est que Beckett est un maître de la variation, au sens musical, un génie du rabâchage ; les exemples de phrases où le corps (soit « posture », soit « mouvement »), la voix (soit comme telle, soit « dire ») et la vue (soit « regard », soit « lumière », soit « obscurité ») apparaissent ensemble sont abondants. C'est pourquoi j'en suis vite venu à n'observer que les occurrences où un élément empruntait à un autre l'une de ses propriétés, ou la partageait avec lui. Je suis même convaincu que c'est ce que m'auraient conduit à faire les listes exhaustives restées inachevées.

En voici, brièvement commenté, le relevé.

Marquant l'union de la voix et du corps, nous avons d'abord, comme un refrain, comme un mot qui court tout au long du texte, cette petite formule : « vite motus » (p.8). « Motus » est à la fois la latinisation du mot « mot » qui signifie alors « pas un mot », et un mot latin qui signifie à peu près tout ce que l'on entend par « mouvement » : de

la terre, du corps, de l'âme. Dans sa double acception, que Beckett n'ignorait sûrement pas, « motus », qui revient quatre ou cinq fois dans le texte, est une sorte d'épitomé de ce qui unit la voix au corps de ce quelqu'un à qui est régulièrement suggérée une série de manières de se déplacer, ou une série de postures à haute teneur, si possible, en compagnie : « Debout ou assis ou couché ou dans une autre posture quelconque dans le noir » (p.34) ;

*Qu'il soit décidé par exemple après mûre imagination en faveur de l'allongement soit sur le dos soit sur le ventre et qu'à la longue cette posture déçoive en tant que compagnie. Est-il possible en ce cas oui ou non d'y substituer une autre. Tel l'accroupissement par exemple les jambes repliées dans le demi-cercle des bras et la tête sur les genoux. Voire du mouvement. Ne serait-ce qu'à quatre pattes. Un autre dans le même noir ou dans un autre lancé à quatre pattes en train d'imaginer le tout pour se tenir compagnie. Ou quelque autre mode de locomotion.* (p.35-36)

Question, bien entendu, de passer le temps, de lui donner forme à ce temps, de le mesurer – les récits insérés dans *Compagnie* font montre d'ailleurs d'une belle obsession pour le calcul, particulièrement d'espaces (les pas dans la prairie, le volume de certains lieux circulaires, etc.) –, mais aussi de l'ouvrir : la posture, dans le noir, est cette disposition d'où semble jaillir le discours, elle est ce qui fait varier la perception de l'espace occupé par le corps, elle est ce qui fait varier le discours sur l'espace découpé en d'autres temps par d'autres postures, qu'elle perçoit maintenant et ici dans le corps couché dans le noir, bouleversant ce qui était alors. En ce sens, *Compagnie*, qui présente plusieurs récits de souvenirs provoqués par ou en corrélation avec une posture (ou, plus justement, telle une quête : une description de posture), est très proche du dormeur des premières pages d'*À la recherche du temps perdu* :

*Que vers le matin, après quelque insomnie, le sommeil le prenne [l'homme qui dort] en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil, et à la première minute de son réveil, il ne saura plus l'heure, il estimera qu'il vient à peine de se coucher. Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée.<sup>20</sup>*

Toujours marquant le lien voix/corps, nous avons plus loin ceci : « À part la voix et le faible bruit de son souffle nul bruit. Du moins qu'il puisse entendre. Le faible bruit de son souffle le lui dit » (p.9). À part, donc, le nul, c'est-à-dire le bruit comme pas là, elle, donc la voix, dit le souffle, c'est-à-dire le faible, le bruit faible et solidaire. Le souffle ici parle du silence. Ou plutôt il le rythme, lui donnant corps. Il en est le signe. On ne distingue absolument pas un intérieur d'un extérieur ; de sorte que le silence dont le souffle parle « faiblement » peut être dit semblable à la voix elle-même. On pourrait donc sans doute affirmer que ce dont parle le souffle, c'est de l'absence de tout ce qui n'est pas la voix, en tant que celle-ci est la seule présence perceptible – également par la vue, on le verra – et même la seule présence tout court qui se donne un corps pour être entendue.

La voix se lie aussi à la vue ; elle le fait de plusieurs façons. Premier exemple, pour donner la vue au sourd : « La voix émet une lueur » (p.24). La voix, ici, n'occupe pas le temps mais l'espace ; ou elle vient mettre le temps dans l'espace, elle est une parole qui prend part à l'espace, qui se joint à lui :

*[...] la parole, s'adjoignant, a [...] pour effet d'ajouter à l'espace, dans l'espace, une dimension qui le mesure et qui, comme telle, est non-espace. Un non-espace qui d'un coup étend et mesure l'espace en tout son écart infini, l'exposant comme illimité en cours : ce qu'on appelle le temps.*<sup>21</sup>

Deuxième exemple, où l'on voit la voix insuffler au noir un corps à vagues et à rives : « Le noir s'éclaircit le temps qu'elle parle. S'épaissit quand elle reflue. S'éclaircit quand elle revient à son faible maximum.

Se rétablit quand elle se tait » (p.24). Il s'agit ici d'un rythme, d'un cycle (s'éclaircit, s'épaissit, s'éclaircit, se rétablit), d'un souffle qui fait varier en intensité le noir. La relation entre ce souffle (une parole, la voix) et l'inauguration (le récit de genèse, l'apparition de la lumière) est évidente. Mais cette « genèse », cette « apparition du monde » (ne serait-ce qu'en possibilité), n'a pas lieu une fois pour toutes : elle a les propriétés du souffle d'où elle naît, elle est cyclique ; elle est « un corps » qui doit varier sa posture, chercher sa façon d'être la plus propre à intransitivement tenir.

Troisième exemple où, cette fois, c'est la parole qui est en relation avec le corps. Elle se fait visible, en quelque sorte, mais dispensatrice du noir :

*Parole apparemment claire à première vue. Mais sous l'œil qui s'y attarde elle se trouble. Même plus l'œil s'y attarde plus elle se trouble. Jusqu'à ce que l'œil se ferme et dégagée d'autant la tête peut s'enquérir, Que cela veut-il dire? Que cela veut-il dire qui à première vue paraissait clair? Jusqu'à ce qu'elle aussi se ferme pour ainsi dire. Comme se fermerait la fenêtre d'une pièce sombre et vide. (p.29)*

La tête et l'œil, la pensée et la vue ; la parole. Comme si la parole nous donnait le monde et, se donnant à nous, nous donnait la possibilité de nous le rendre, par elle, obscur. La parole est ce qui nous fait voir ce que nous ne pouvons nommer (et donc nous rappeler avoir vu, et donc avoir vu).

Le texte de Beckett rend aussi étonnant le lien qui unit la vue au corps : « Tu es sur le dos dans le noir. Là s'ils avaient été ouverts tes yeux auraient vu un changement » (p.24). On peut se demander de quel changement il s'agit ; on peut se le demander longtemps. « Tu gis dans le noir dans cette lumière à nouveau » (p.32). Le changement dont il s'agit est peut-être celui qui n'en est pas un, c'est-à-dire le changement antithétique (si l'on consent à voir dans cette formule un oxymore) : le changement qui consiste à voir dans le contraire le contraire de ce qui rendrait sensible le changement, c'est-à-dire le même. Le noir, la lumière sont le même. La voix émet la lueur, mais la lueur garde sa lumière pour elle.

Nous avons finalement les échanges de propriétés entre la voix, le corps et la vue. Dès le début du texte, le dos, celui qu'on ne voit pas, prend la parole, ou plutôt on rapporte ses paroles, on parle de ce qu'il voit : « Le dos pour ne nommer que lui le lui dit et la façon dont change le noir quand il rouvre les yeux et encore quand il les referme » (p.7). L'expression familière « parler dans le dos de quelqu'un » trouve ici un sens inusité et opportun. Le corps informe, inaccessible à l'œil, de l'informe pour l'œil. Nous avons encore ici l'histoire du changement. Sa perception ne se trouve pas dans l'œil, mais dans le dos, part aveugle du corps, qui espère sur lui sentir se poser les lèvres du silence, mais plus tard.

*La voix lui parvient tantôt d'un côté tantôt d'un autre. Tantôt amortie par l'éloignement tantôt chuchotée à l'oreille. Au cours d'une seule et même phrase elle peut changer de place et de volume. Ainsi par exemple avec netteté d'au-dessus du visage renversé, Tu vis le jour un jour de Pâques et maintenant. Puis chuchotée à l'oreille, Tu es sur le dos dans le noir. Ou évidemment inversement. Autre trait ses longs silences où il ose*

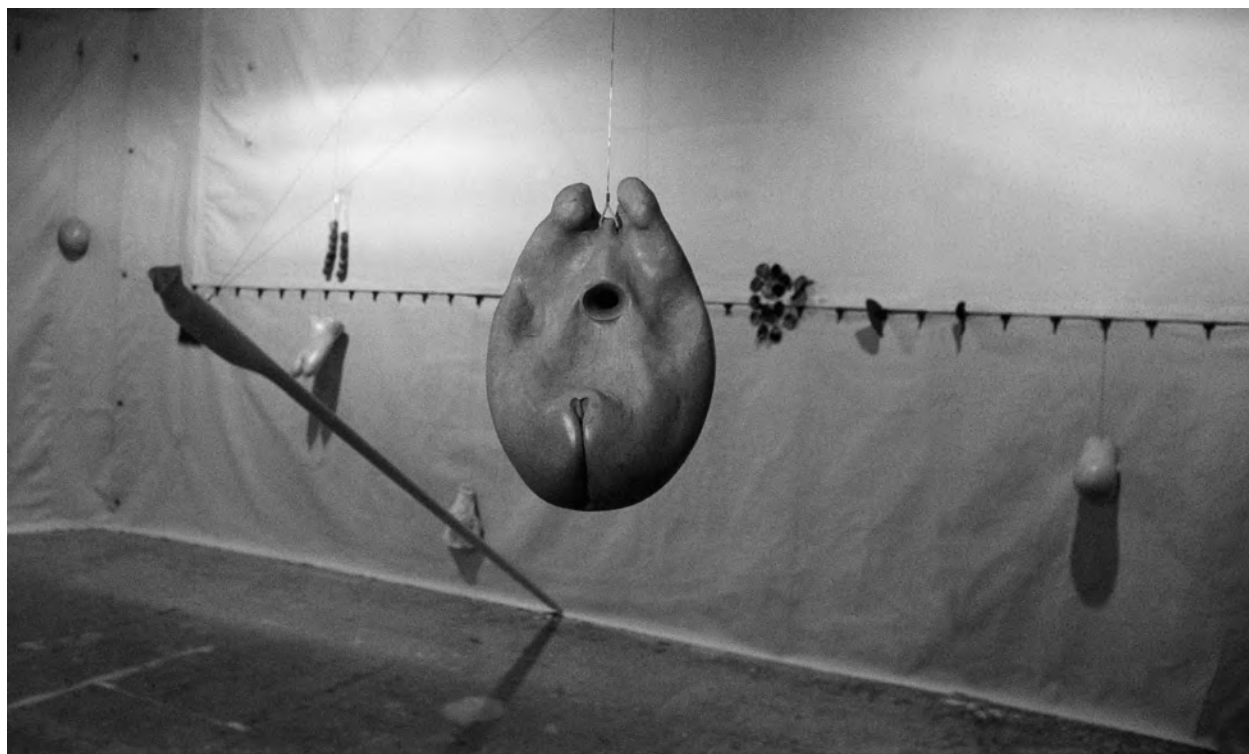
presque espérer qu'elle a dit son dernier mot. Ainsi même exemple avec netteté d'au-dessus du visage renversé, Tu vis le jour le jour où le Sauveur mourut et maintenant. Puis longtemps après sur son espoir naissant le murmure, Tu es sur le dos dans le noir. Ou évidemment inversement. (p. 19-20)

Retour de Belacqua dans sa posture pascalle. L'espace du corps du gisant est découpé, situé par la voix qui parcourt l'espace environnant ce corps et auquel elle parvient. Le corps est essentiellement quelque chose qui reçoit les paroles de la voix, les relaie (par le dos) à la pensée; d'où, éventuellement, un changement de posture. Ce qu'il faut trouver, c'est la disposition la meilleure, la posture qui mettra fin à l'émission de la voix, parce qu'elle sera cette voix elle-même, cette relation qui n'a plus à être, qui est ce silence enfin. Mais plus tard.

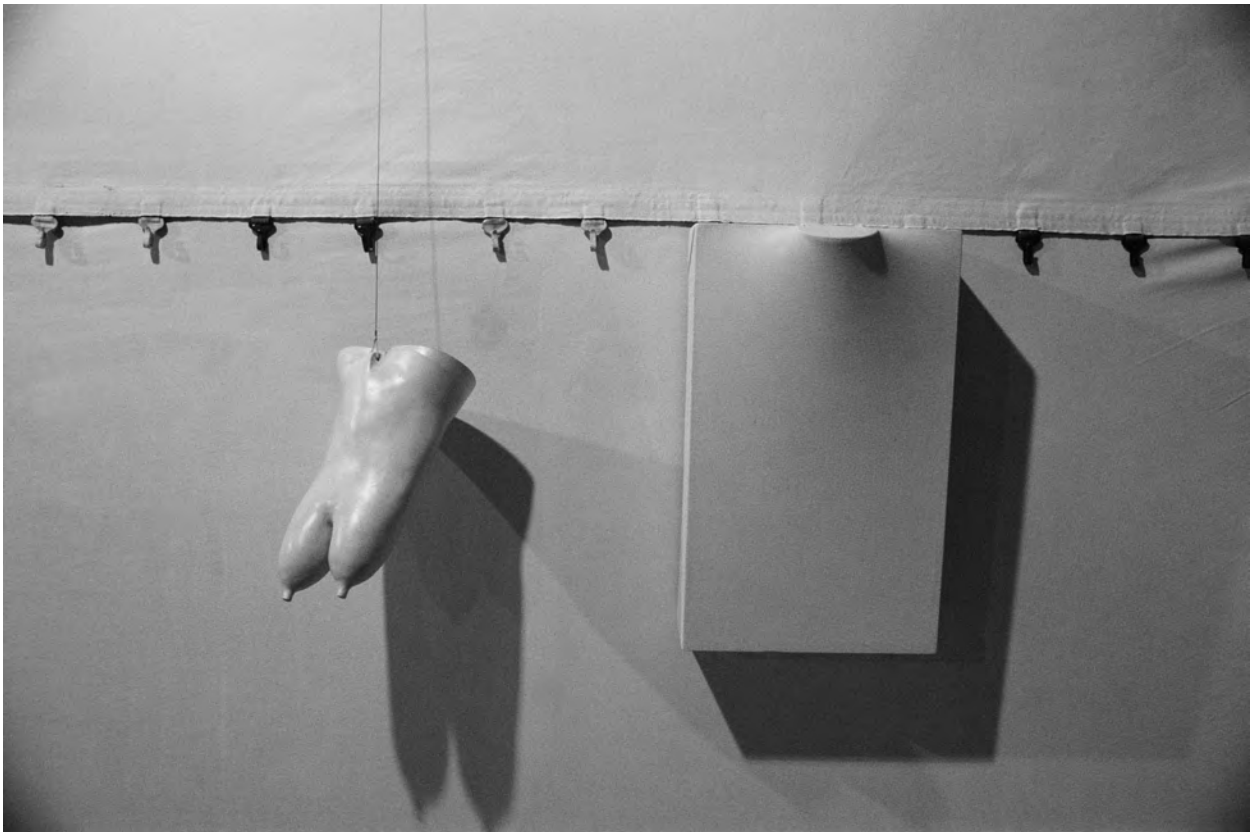
Ma conclusion témoignera, comme le reste, des manques nombreux de ce travail en cours. C'est dire: elle n'aura pas lieu ici. Les analyses, les recoupements avec d'autres textes (spécialement avec celui de Loreau) sont encore à faire. Reste toujours à dégager la troublante poétique du corps qui s'inscrit dans le petit livre de Beckett, et particulièrement dans ce livre-là, où le corps se mouvant fait voir l'ombre pâle se déplacer sur le cercle noir des choses tuées à jamais pour celui qui n'arrive pas à se voir tel que les chimères qui le font exister. «Seuls les mots rompent le silence, tout le reste s'est tu»<sup>22</sup>. Il ne reste rien. La case départ est vide à nouveau. Et tout est donc encore à faire. Entre autres, l'étude qui ainsi demeure en suspens, remise à plus tard, plus touffue, je le sais, et plus noire.

## NOTES

1. Chant quatrième de «L'Enfer», dans Dante, *La Divine Comédie*, trad. de H. Longnon, Paris, Garnier Frères, 1966.
2. S. Beckett, *Le Monde et le Pantalon*, Paris, Minuit, 1989, p. 29. Cet article est paru pour la première fois dans les *Cahiers d'art*, vol. 20/21, en 1945. C'est un texte «sur» la peinture, celle des frères Abraham et Gerardus van Velde.
3. L'article de W. A. Strauss: «Le Belacqua de Dante et les clochards de Beckett» (*Cahier de l'Herne*; Samuel Beckett, Paris, Le Livre de poche, coll. «Biblio essais» [Éd. de l'Herne], 1976, p. 295-315) relève et cite les passages où le nom de Belacqua apparaît. C'est pourquoi je ne les reproduis pas ici.
4. «Belacqua (Boileau) était sans doute le surnom d'un artisan, sculpteur de manches de luth et de guitare, fameux buveur et fameux paresseux, de qui Dante, grand amateur de musique, était devenu familier» (Dante, *La Divine Comédie*, p. 580).
5. S. Beckett, *More Pricks Than Kicks*, New York, Grove Press, 1972 [London, Chatto and Windus, 1934], p. 9.
6. «He was so bogged that he could move neither backward nor forward» (*loc. cit.*).
7. *Loc. cit.*
8. *Loc. cit.*
9. Dante, «Le Purgatoire», dans *La Divine Comédie*, p. 198-199.
10. S. Beckett, *Compagnie*, Paris, Minuit, 1980, p. 7. Les numéros de pages entre parenthèses renverront dorénavant à cette édition.
11. À propos de la «décision», voir le livre de C. Prigent, *Ceux qui merdent*, Paris, P.O.L., 1991.
12. S. Beckett, *Proust*, Paris, Minuit, 1990, p. 78.
13. V. Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 39.
14. S. Beckett, *Proust*, p. 29.
15. *Ibid.*, p. 30.
16. M. Loreau, *La Genèse du phénomène; le phénomène, le logos, l'origine*, Paris, Minuit, coll. «Arguments», 1989, p. 499.
17. M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 98.
18. V. Novarina, *Pendant la matière*, p. 79.
19. M. Loreau, *La Genèse du phénomène; le phénomène, le logos, l'origine*, p. 481-482.
20. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1954, p. 5.
21. M. Loreau, *La Genèse du phénomène; le phénomène, le logos, l'origine*, p. 32.
22. S. Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 167.

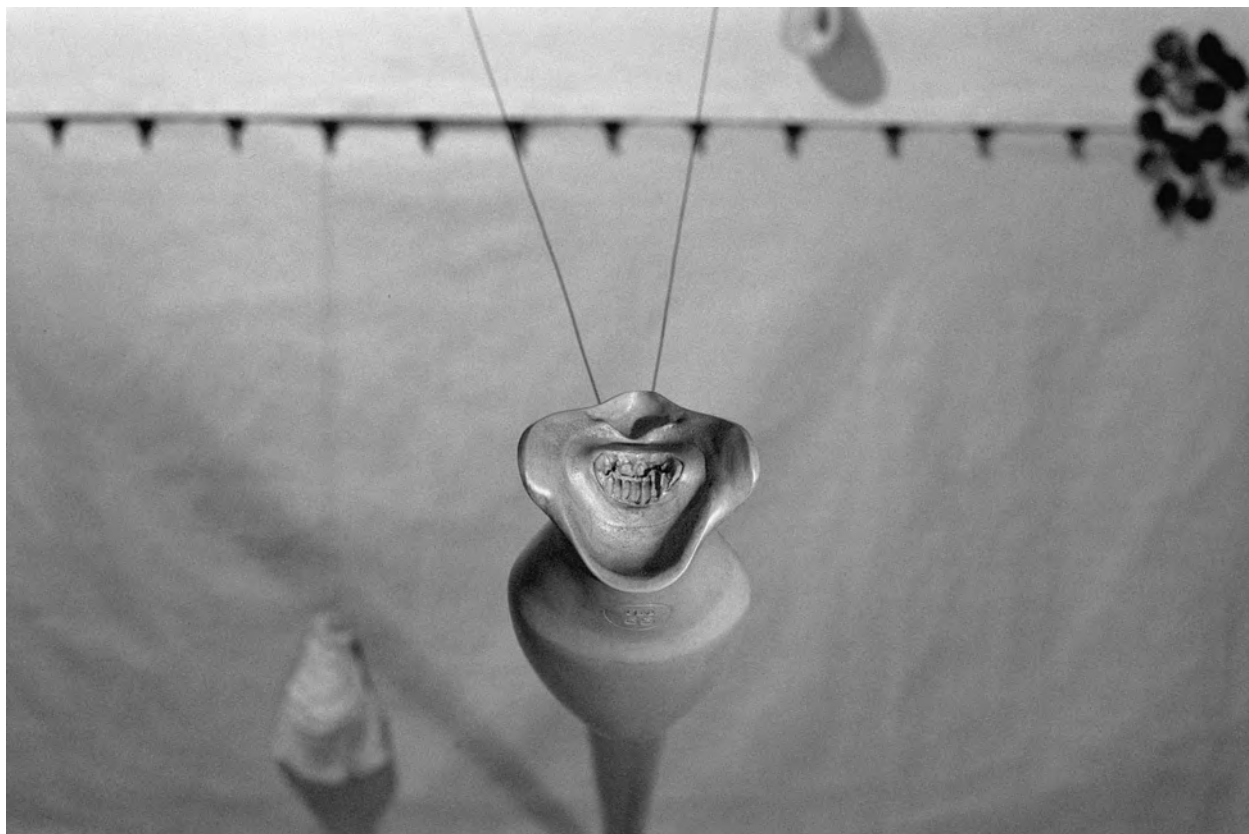


Massimo GUERRERA, Vue d'ensemble de *L'Usine métabolique* (premier état), mai 1994.



Massimo GUERRERA, « UM 52 », fragment de *L'Usine métabolique*, 1992-1994, céramique, vernis, lin et cire sur bois.





Massimo GUERRERA, « UM 53 », fragment de *L'Usine métabolique*, 1992-1994, céramique et bois.

# (D)ÉCRIRE LA PHOTOGRAPHIE

## L'« OPERATOR » CLAUDE SIMON<sup>1</sup>

BERNARD ANDRÈS

*[...] l'esprit (ou plutôt : encore l'œil, mais plus seulement l'œil, et pas encore l'esprit : cette partie de notre cerveau où passe l'espèce de couture, le hâtif et grossier faufilage qui relie l'innommable au nommé).*

*Histoire, p. 274*

C'est dans les termes peu théoriques mais combien suggestifs de notre exergue que Claude Simon caractérise la représentation de l'activité perceptive dans le roman, les rapports entre l'œil, l'esprit et la plume. C'est dans le même esprit que je m'interroge ici sur les liens entre l'image vue et l'image imaginée, entre l'idée que nous nous faisons d'un personnage romanesque et la perception révélée de son modèle photographique.

Que se passe-t-il quand l'auteur, nouveau romancier de surcroît, révèle ses sources et que celles-ci, sous la forme du cliché photographique, entretiennent une relation iconique directe avec la référence? On est alors en droit de se poser la question du réalisme et de soulever le problème du personnage. Deux sujets tabous, voilà peu encore, en théorie littéraire. Trop intimement lié au problème de la référence, ou aux reliquats du roman « traditionnel » (intrigue, description, identification, etc.), le personnage romanesque n'avait pas bonne presse, à l'époque néo-romanesque. Tantôt coiffé d'une casquette narratologique (acteur, actant, anti-sujet), tantôt muni d'un label psychanalytique (je clivé, décentré), l'*antihéros* traversait l'ère du soupçon en rasant les murs. Silhouette indistincte de « l'école du regard », il essayait pour un rien les feux nourris de la nouvelle critique. Amédée ou comment s'en débarrasser? Comment le détruire, lui « et tout l'appareil désuet qui assurait sa puissance »<sup>2</sup>? Le problème se compliquait chez Claude Simon qui, dans ses fictions, recourait (et recourt toujours) à des photographies ou à des peintures pour broser personnages, décors et intrigue. Des photos fictives, certes, puisque inscrites dans le roman, écrites ou décrites, on ne savait trop, dans le flux discursif. On se disait pour se rassurer que « le langage ne montre pas », selon l'expression d'Éliane Formentelli, à propos de la façon dont Apollinaire « écrivait » Picasso<sup>3</sup>. Le texte n'est pas une expérience perceptuelle. Il donne seulement à voir, à imaginer l'absent de tout cliché. De fausses photos, donc, des cartes postales de fiction, qui « font image »<sup>4</sup> dans l'esprit du lecteur. Nous étions rassurés. Tout allait bien pour l'orthodoxie

néo-scripturale : le doute pourtant subsistait encore entre « écrites » et « décrites », à propos des fameuses photos.

Mais voilà que Simon laisse circuler ses clichés et portraits dans la presse littéraire, puis dans les ouvrages critiques. Scandale. N'ira-t-il pas jusqu'à publier lui-même des albums de photographies<sup>5</sup> ? Pire : ses albums, ses photos, des morceaux de sa vie, des biographèmes ! Entre l'icône et l'image fictionnelle, un nouveau travail de lecture doit alors s'effectuer, dont je voudrais brièvement esquisser les enjeux. Ce travail de lecture s'impose d'abord comme une relecture de l'œuvre de Simon. Il nous invite à retrouver dans les premiers romans toute une série d'indices auxquels nous n'avions pas prêté attention et qui, une fois regroupés, tissent le réseau sémantique de la PHOTO-GRAPHIE : graphie lumineuse, lumière-écrite, écriture de l'image.

*Flash-back.* Nous sommes en 1956 : l'ère du soupçon. Claude Simon fera bientôt paraître son premier roman aux Éditions de Minuit. *Le Vent* est tout entier construit (ou déconstruit) autour d'un improbable protagoniste : Montès. « Un idiot. Voilà tout. Et rien d'autre »<sup>6</sup>. Soit, mais un photographe, aussi. Ou avant tout. C'est l'*opérateur* encombré de son appareil, qui erre, chaplinesque, dans la vieille ville et dont l'image fuligineuse court d'un photogramme à l'autre du roman. Et puis, c'est Louise, dans *L'Herbe* (1958), reconstituant l'histoire d'une vieille tante agonisante, à partir de vieux carnets et d'une... photographie de 1896. L'auteur y expérimente un principe de composition fondé sur l'alternance du descriptif et du narratif<sup>7</sup>. L'« épreuve au bromure mal fixé, jaunie, avec son assemblée de personnages morts » fait l'objet d'une longue évocation au déclin du roman (p.223-235)<sup>8</sup>. Confiant au personnage de Louise la focalisation du passage, il s'autorise une longue digression sur le passé des protagonistes en superposant deux images de Pierre : celle de « l'enfant sage aux genoux noueux » de jadis et celle du « vieil homme » obèse qu'il est devenu cinquante-six ans plus tard. L'examen du cliché en question est donné comme le fait de Louise : « comme si Louise avait pu les voir, les suivre des yeux » (p.233). Perception (fictive) de l'œuvre photographique et perception à l'œuvre, dans l'œuvre. Il s'agit ici d'une perception fictionnalisée, relayée par un personnage qui va reconstituer la scène de jadis en la dynamisant, en faisant bouger l'image jaunie dans le bromure, cette image dont on nous a justement avisé qu'elle était « mal fixée ». La perception fictionnalisée se fait reviviscence. Ainsi, de l'homme assis sur le banc :

[...] celui qui est assis à côté (peut-être venu avec, amené par elle ou son mari, ou peut-être, passant, hélé par-dessus la haie par le père, le vieux paysan analphabète, et entrant, poussant à son tour la grille rouillée, s'excusant de sa mise, de la poussière blanche qui poudre ses souliers, protestant, obligé de relever de son verre le goulot de la bouteille, disant : « Un doigt seulement ! » et s'asseyant, et se taisant) [...]. (HE : 232)<sup>9</sup>

À peine esquissé dans *L'Herbe*, le procédé connaîtra, on le sait, une longue fortune, de *La Route des Flandres* à *L'Acacia*. Sans prétendre à l'exhaustivité, rappelons ici le portrait de l'ancêtre qui permet à Georges et à Blum de conjurer l'ennui de la captivité (RF : 230-231), portrait dont on trouve la photographie dans les *Entretiens* de 1972 (p.120). Ce tableau (ou, dans l'esprit du lecteur, sa représentation photographique) voyagera d'une œuvre à l'autre jusqu'à *L'Acacia* (1989) : le personnage du cavalier démobilisé le retrouve en effet dans sa chambre, peu avant de se mettre à l'écriture. C'est toujours, vingt-neuf ans après *La Route des Flandres*,

[...] le] lointain géniteur à l'élégant et futile fusil de chasse, avec son élégante chevelure poudrée, son cou de jeune fille, ses joues roses et cette tache sanglante que la peinture écaillée semblait avoir ouverte à partir de la tempe, glissant le long de la joue, du cou dénudé, venant souiller le col de la chemise négligemment dégrafée [...]. (AC : 355)

On le voit, dans cette écriture d'une représentation (photographique) de représentation (picturale), le défaut du support matériel (peinture écaillée) sert d'embrasseur fictionnel ou fantasmatique : l'ancêtre s'est-il ou non suicidé ?

D'un roman à l'autre, l'image de l'ancêtre suicidaire se compose, se décompose et se recompose par l'effet conjugué de l'écriture simonienne et des innombrables relais photographiques mis en place dans le péri-texte : page couverture de telle réédition, documentation iconographique du discours d'accompagnement, photos de magazines littéraires, d'essais critiques, etc. Une image chasse l'autre, mais conserve aussi bien de celle qu'elle a escamotée une part de sens, une signification partiellement réinvestie dans l'opération substitutive. Sens conforté, ou sens déporté, déjoué, parodié.

Dans *Le Palace* (1962), les photos de Marx et de Lénine ont remplacé, en 1936, les figures libertines qui ornaient jadis les murs de l'hôtel. Les révolutionnaires s'en trouvent quelque peu « déplacés » (dans le temps, l'espace et...

l'idéologie). La révolution dans l'alcôve: retournement, culbute, ou galipette:

*[...] punaisées sur les murs (mais pas exactement à la place des gravures galantes décrochées, de sorte que les rectangles clairs étaient nettement visibles) et se faisant face sur les deux murs latéraux [...], deux photographies de même format [...] et représentant sur papier glacé l'une la tête d'un homme à barbe et chevelure de prophète biblique, le buste cependant revêtu d'un veston, le front bombé et haut, les cheveux ondulés tombant jusqu'au-dessous des oreilles, l'autre un homme souriant, au visage carré, à moustache noire, habillé d'une vareuse de tissu foncé au col de coupe militaire. (PA: 15-16)*

Ce qui nous est donné à voir (ou à imaginer), c'est du cliché, au double sens de la photo et du stéréotype de l'imagerie communiste.

Cinq ans plus tard et de façon plus systématique encore, le roman intitulé *Histoire* (1967) brasse toute une série d'images: bâti sur une collection de cartes postales, il convoque aussi des photos de famille. Au cœur de ce touffu roman familial, un cliché se détache, celui de l'Oncle Charles<sup>10</sup>. Nous sommes dans l'atelier d'un peintre à Paris. Là encore, dans l'imaginaire du narrateur, superposition des deux âges du personnage: le jeune bohème et le vieil homme. Avec, dans ce remarquable chapitre (H: 266-283), la plus minutieuse description/narration de cliché. L'auteur parvient à détailler (en extrapolant au besoin) l'histoire, ô combien fugace, d'une vieille prise de vue. Il n'est pas jusqu'au fameux « bougé photographique » dont on ne parvienne ici à donner l'effet scriptural (voir la reprise furtive de la « photo jaunie aux ombres pâles » dans *La Bataille de Pharsale*, p. 12-13). On assiste alors à une réelle mise en scène de la perception:

*[...] la partie droite de la photographie occupée au premier plan par l'image fuligineuse (non pas floue si l'on regarde plus attentivement, mais bougée) du Hollandais, ou plutôt par trois images du même visage, la lumière terne d'hiver ayant probablement nécessité un temps de pose assez long de sorte que pendant les quelques secondes durant lesquelles l'obturateur est resté ouvert sa tête a occupé successivement trois positions [...].*  
(H: 266-267)

Je n'entends pas ici recenser les innombrables utilisations de la photographie et de ses substituts dans l'œuvre simonienne (cartes postales, reproductions de portraits ou de gravures, puzzles, etc.)<sup>11</sup>. M'importe plutôt de souligner

les rapports qu'entretient l'art de l'instantané avec celui de l'écriture romanesque sur le plan de la construction du personnage et de l'expression de sa perception.

\* \* \*

C'est dans *Photographies* que l'auteur rappelle le scandale provoqué jadis par la révélation du référent romanesque:

*Au cours d'un colloque, voici une vingtaine d'années, il m'a été sévèrement reproché (sinon même avec une certaine alarme) d'avoir fait état, à l'occasion d'une exposition, de mes « référents », que mon censeur opposait à ce que, dans ce groupe, on appelait les « générateurs » d'un texte (en l'occurrence, il s'agissait, à titre d'amusants documents, de la lettre d'un colonel de cavalerie confirmant l'exactitude « jusque dans les moindres détails » d'un épisode de La Route des Flandres et d'un billet de banque chilien décrit dans Les Corps conducteurs). (PH: 15-16)*

La fameuse lettre du Colonel Cuny figure en effet dans les *Entretiens* de 1972 (p. 154-155): ici, une photographie de cette lettre atteste l'existence de personnages fictifs (ou d'un rapport possible avec des personnes réelles). « Toute photographie est un certificat de présence », notait Barthes en soulignant la « force constative » de ce médium que les réalistes (parmi lesquels il se plaçait lui-même) « ne prennent pas du tout [...] pour une “copie” du réel – mais pour une émanation du réel passé [...] »<sup>12</sup>. En publiant presque coup sur coup *L'Album d'un amateur* (1988) et *Photographies* (1992), Claude Simon s'inscrit à son tour parmi ces réalistes (qu'on ne saurait pourtant assimiler à des praticiens « naïfs » de la photo). Sa mise au point du dernier volume permet en effet de lire entre les lignes une référence au Barthes de 1980. Même émerveillement chez l'un et l'autre pour la « magie » du procédé. Ce pouvoir ainsi défini par Simon:

*[...] celui de fixer, de mémoriser ce que notre mémoire elle-même est incapable de retenir, c'est-à-dire l'image de quelque chose qui n'a eu lieu, n'a existé, que dans une fraction infime de temps*  
(PH: 16),

n'est-ce pas « le noème “Ça-a-été” » de *La Chambre claire* (p. 121)?

J'ai tenté ailleurs de retracer le cheminement de l'auteur vers cet équilibre entre les dimensions « référentielle et littérale » du texte romanesque<sup>13</sup> (pour reprendre les termes de Simon dans sa préface à *Photographies*). Le personnage m'est apparu au centre de cette problématique, en tant que

construction discursive («signifiant de la personne»<sup>14</sup>), mais aussi comme processus d'élaboration conjointe entre auteur et lecteur (ce dernier s'investissant psychologiquement, «humainement» dans «l'effet-personnage»<sup>15</sup>). Il y va d'une forme de mimétisme assez complexe dont Ralph Sarkonak a déjà traité chez Simon en montrant comment ce dernier thématise chez ses personnages le mimétisme référentiel ou le cratylisme<sup>16</sup>. L'écriture de la photographie concourt bien sûr à cet effet de mimétisme et oblige à repenser radicalement la question de la référence, en l'articulant sur celle du protagoniste dans le roman.

Ayant ailleurs commenté l'*Album*<sup>17</sup>, je m'en tiendrai ici à quelques remarques sur le dernier volume paru en 1992, *Photographies*. Ce qui frappe le lecteur assidu de Simon, c'est la discrète concordance entre les premières et les dernières œuvres. À l'ouverture du *Vent*, par exemple, il est question de ce Montès muni de son coûteux appareil, et de l'ascendant du personnage sur les femmes et les enfants :

[...] il n'y a qu'aux gosses qu'il ne réussisse pas à faire peur à en juger par les trois ou quatre qui sont toujours à courir derrière lui pour qu'il les photographie [...]. Oui : les gosses et les femmes.  
(V : 14)

Toute l'épopée grotesque de cet «épouvantail à moineaux» (V : 13) nous revient à l'esprit. Sa bicyclette<sup>18</sup>, ses déambulations clownesques dans les quartiers populaires et sa fascination pour les plus démunis : la fille du métayer, la serveuse de la pension minable où il loge (cette Rose dont il tombera amoureux, ses fillettes), les vieillards jouant aux cartes, les passants et les gitans surtout. De tous les personnages, de tous les motifs qui composaient le «retable baroque» de 1957, nous nous étions fait une certaine idée sur la base de clichés imaginaires : ceux que prenait alors l'*operator* Montès. Et voilà que ces motifs, ces personnages, nous les reconnaissons aujourd'hui en percevant les (véritables) clichés de *Photographies*. Re-lecture : re-visionnement des images romanesques à la lumière des clichés photographiques. Véritable écriture lumineuse, la photo éclaire le roman, les romans simoniens.

En noir et blanc, dans *Photographies*, plus d'une centaine d'instantanés, de poses, de portraits, de paysages et de gros plans captés par Simon entre 1937 et 1970. Surtout des personnages, isolés ou en groupe : quatre-vingts pour cent des photos présentent ou comportent des individus (hommes, femmes, enfants), ou leur représentation sous forme de graffiti, de dessins naïfs, ou de reproductions

(poupées, mannequins, statues, épouvantails, animaux ou objets anthropomorphisés)<sup>19</sup>. Témoignent d'un retour en force du «personnage» référentiel les dernières pages de portraits : Prévert (p. 136, 137), Ribemont-Dessaignes (p. 137), Robbe-Grillet en collage ironique, façon «École du Regard» (p. 138), sous l'œil sceptique de Daniel Boulanger (p. 139), puis «Mademoiselle Prévert» (p. 140) et bien sûr, Réa (p. 141). Si une seule de ces photos est datée (p. 36-37), la préface de Denis Roche permet de situer cette production dont les scènes de rue semblent correspondre majoritairement aux années cinquante :

*Quand j'ai commencé à écrire Le Vent, confie Simon, je peignais de moins en moins. [...] Mais je faisais encore des photos noir et blanc, un peu moins sans doute... de moins en moins... les photos de gitans, les platanes en forme de femmes renversées... oui, les scènes populaires dans les rues de Perpignan, et les graffiti... tout ça c'était encore au moment où j'écrivais Le Vent. Les nus, oui... un peu plus tard... au moment de La Route des Flandres.*  
(PH : 9)

Plus loin, l'auteur affirme avoir cessé le noir et blanc vers 1960, pour ne reprendre la photo qu'en couleur «à partir de *La Bataille de Pharsale*» (1969). Contrairement à l'*Album* qui comporte des épreuves polychromes plus récentes, aussi bien que des clichés de 1936 (p. 43, 45), 1938 (p. 8), ou des années cinquante (p. 32-33), la sélection de *Photographies* correspond donc dans l'œuvre romanesque aux deux premières étapes (1945-1962)<sup>20</sup>. Il est significatif que l'auteur y revienne si tard, comme pour renouer avec des images et un imaginaire assez prégnants encore : marqués au coin du référentiel et du personnage.

Que de visages expressifs (enfants, fillettes, matrones, gitans), que de regards tournés vers l'*operator* que, dans cet album, on identifierait sans peine à ... Montès ! «Homme marchant dans une ville», «Autres habitants», «Procession», «Musiciens», «Nomades» : que de *quidams* déjà croisés dans la fiction, qui composaient autant de tableaux furtifs et fictifs et que nous percevons ici, transplantés ou plutôt replacés dans leur *cadre* (décor naturel et cadrage photographique).

L'effet de lecture de ces photos en est un de mise en abyme assez vertigineux : ce que regardaient les gitans de *Photographies*, c'est bien sûr l'*operator* «réel» Simon dans les années cinquante (voir par ex. p. 43 et 70). Mais c'est aussi, à la même époque, l'*operator* «fictif» Montès, personnage du *Vent* et focalisateur-relais du narrateur<sup>21</sup>. Et, au-delà,



cet effet de lecture se double d'un effet de fiction ou de trompe-l'œil: ce que «semblent» regarder ces gitans à travers l'objectif de l'*operator*, c'est le lecteur-voyeur actuel de *Photographies*. C'est moi qui perçois leur regard me fixant, m'entraînant, me ramenant rétrospectivement à la fiction de 1957. Si je m'autorise ces sauts épistémologiques entre la perception de la photo et celle du roman, ces glissements entre paliers iconiques et fictionnels, c'est que l'auteur lui-même m'y invite en associant intimement ses activités d'écriture photographique et romanesque.

Voilà comment, en 1992, Simon parle de l'une et de l'autre en rappelant qu'en photo il travaille autant à la prise de vue qu'au tirage, et que son art réside peut-être plus dans le traitement de l'épreuve (agrandissement, réduction, choix du papier) que dans la quincaillerie de départ (foin de boîtiers perfectionnés, d'objectifs multiples, de filtres, etc.). Il s'en explique en rapprochant sa méthode de son mode d'écriture:

*De même qu'avec maladresse je parviens peu à peu, à force de repentirs, de suppressions ou d'ajouts, à composer des textes qui me paraissent à peu près tenir debout, j'essaie d'obtenir des images qui tiennent compte des deux facteurs [le littéral et le référentiel], avec cette différence que si je peux enrichir ou parfaire un texte en y insérant ici ou là un mot [...], je ne dispose pour corriger mes brouillons photographiques que du choix entre les gradations de divers papiers [...] et de la possibilité d'y retrancher, jamais d'y ajouter. (PH: 16)*

La plupart de ses photos de rue témoignent d'une telle pratique. La comparaison entre l'*Album* et *Photographies* est assez éloquent sur ce plan. Six clichés y sont repris et traités différemment<sup>22</sup>. Prenons celui des jeunes danseuses de l'avenue de Vincennes. Il est d'abord paru en 1938 dans la revue *Verve*, nous apprend Denis Roche. On le retrouve cinquante ans plus tard dans l'*Album d'un amateur* (p. 8), puis dans *Photographies* (p. 33). Flanquée d'un long commentaire en 1988, la photo réapparaît sous le simple titre «Danseuses» en 1992. Elle fait par contre l'objet d'un élargissement assez conséquent du cadrage qui dévoile encore plus de personnages autour des fillettes. Sur la droite, un environnement forain avec des musiciens, d'autres badauds et, surtout, une deuxième photo en vis-à-vis (inexistante dans l'*Album*). Titrée «Apesanteur», elle fixe dans l'air la plus jeune ballerine volant au-dessus du même tapis, mais entourée d'un autre public, plus nombreux et attentif. Même remarque sur l'ouverture

de champ et le nombre de protagonistes pour la dévotion à la statue (AA: 15, 48 et PH: 82-83). Si l'on ajoute la proportion accrue des tableaux de groupes (de quinze à dix-huit pour cent des clichés, de 1988 à 1992)<sup>23</sup>, on réalise encore une fois que la confection du dernier volume s'oriente vers une figuration toujours plus généreuse qui confirme, à mon sens, le triomphe du personnage dans l'œuvre de Simon.

L'étude des nus comme celle des portraits irait dans le même sens. Pour ce qui est des «académies», je ne peux ici que souligner leur nombre et surtout la façon dont elles se déploient ouvertement dans *Photographies*, convergeant toutes vers le biographème du personnage «Réa». Alors que dans l'*Album* le corps féminin n'apparaît que trois fois, enrobé de «drapures» chamarrées, dans de savants jeux de miroir (p. 13), de contre-jour (p. 17) ou de dos (p. 55)<sup>24</sup>, et qu'Éros gît plutôt dans le texte (p. 12-16), l'anatomie féminine rythme sans conteste le volume de 1992. Outre ses représentations «dérivées» (dessins, graffiti, arbres), «habillées» (gitanes enceintes, fillettes précoces, etc.), ou «métonymiques» (la savoureuse photo de sous-vêtements sur corde à linge intitulée «Enveloppes de femmes», p. 97), «ELLE» s'expose sous plusieurs facettes, comme en témoigne magistralement le modèle des pages 30-31.

«De l'autre côté de la fenêtre» (titre renvoyant à la photo précédente «Fenêtre décorée d'un tapis») offre sur deux pages un nu assez finement composé. Entre le premier plan (p. 31), coupant la silhouette à mi-fesses et profilant à contre-jour le sein gauche, et le second plan où se reflètent dans la vitre ventre et buste pris de face (p. 30), l'observateur-voyeur<sup>25</sup> jouit de l'ensemble du tableau. Il n'est pas jusqu'au visage (absent des nus de l'*Album*) qui ne se donne ici à deviner par réflexion. Gracieusement tourné vers l'extérieur où sèche en plein soleil une bande de tissu imprimé, le regard nous renvoie, quinze pages plus loin, vers un autre nu: «Femme et oiseau», lui-même relayé plus loin par une «Femme à sa toilette» (p. 64). Minutie du montage et subtilité du rappel: la même bande de tissu repose à présent sur une chaise, à côté d'une cruche ouvragée dont on retrouvera le double orné d'arômes aux nus suivants. «Peintre et modèle» (p. 132-133) amorce en effet la dernière série d'académies avec un artiste masqué, Minotaure attentif à la belle énigmatique ou au chevalier vierge de toute représentation. Comme si, définitivement, le pictural le cédait au plastique, le trait à la forme, au volume, la glabre angulosité de la toile et du support aux rondeurs satinées

du modèle dont la sombre pilosité rappelle le commentaire de Simon dans l'*Album* :

[...] j'ai toujours imaginé qu'entre les cuisses très blanches de Nastasia Philippovna s'entrouvraient, comme une réplique à la bouche de son visage, de tendres lèvres d'un rose lilas dans la touffeur d'une soyeuse et sombre broussaille. (AA: 16)

Il est notable qu'en dépit des multiples reflets sur lesquels il joue volontiers, l'*operator* parvienne à estomper les traits du modèle dont on ne fait que supputer, en recoupant les fragments, la même identité (visage doucement incliné à la façon de Lippi peignant en madone sa Lucrezia Butti?). Comme dans *L'Acacia* qui n'offre pas moins d'une douzaine d'avatars du même personnage à divers âges de sa vie<sup>26</sup>, *Photographies* juxtapose six ou sept incarnations de cette femme énigmatique, avant de clore le volume sur – ou de l'ouvrir (offrir, dédier à?) – celle qu'on n'avait qu'effleurée de profil dans l'*Album* (p.25): Réa. Là encore, le parallèle entre les deux publications s'impose: au portrait final de Simon répond en 1992 celui de sa femme, ponctuation on ne peut plus personnalisée d'une œuvre qui ne cèle plus ses biographèmes. C'est ainsi que dans les années quatre-vingt, par un jeu d'images photographiques, Claude Simon se retrouve dans son œuvre... et nous permet de l'y retrouver, mais autrement. Comment et à quel prix?

\* \* \*

Je terminerai sur cette nouvelle perception de l'auteur, dont il convient de se demander ce qu'elle a de construit et quelle est la part prise par ce dernier dans ladite construction d'un autoportrait. À l'étape présente de la production simonienne surtout marquée par la photo, le lecteur connaît une position inverse de celle qu'il occupait avant la parution des albums: il perçoit l'œuvre à partir d'un matériau iconographique dorénavant incontournable. Depuis 1988, en effet, la somme considérable d'images révélées, de clichés imprimés et de référents iconographiques l'emporte sur la somme de leurs représentations discursives dans le roman. Et le lecteur de devenir *voyeur* (dans les deux sens du mot: décodeur d'icônes et amateur de privautés)<sup>27</sup>. Certes, on trouve encore dans *L'Acacia* de 1989 (dernier roman publié jusqu'à ce jour) un usage *discursif* de l'image photographique, ou plutôt

cinématographique: j'ai analysé ailleurs l'effet de montage filmique produit par le onzième chapitre de ce roman<sup>28</sup>.

Mais ce qui prime dorénavant au plan éditorial, c'est, me semble-t-il, l'usage *pratique* de la photo. Prenons le recul nécessaire pour examiner la production d'ensemble de l'auteur. Après une quinzaine de romans et récits publiés entre 1945 et 1981, les dix dernières années n'offrent qu'un seul roman, *L'Acacia*, pour deux courts récits dont une réédition (*La Chevelure de Bérénice*, 1984 et *L'Invitation*, 1987), deux albums de photos (1988 et 1992) et, bien sûr, un *Discours* (1986), celui qu'il a prononcé à Stockholm à l'occasion de la réception du Prix Nobel.

Ne voilà-t-il pas précisément l'événement-pivot de ce phénomène de recentrement sur l'icône? Au moment où l'actualité braque ses projecteurs sur le lauréat, où abondent les photos du grand homme (auparavant fort effacé), à l'époque où se construit une image publique de l'Écrivain, celui-ci livre ses images. L'accès à une notoriété mondiale (il est invité chez Gorbatchev avec Peter Ustinov et une brochette de personnalités) le force à réagir pour préserver son image de franc-tireur. Ironie et auto-dérision du récit qu'il tirera de cette mascarade: *L'Invitation* (1987) s'achève sur une scène moscovite dont l'*Album* fournira dès 1988 la source photographique (relève de la garde devant le mausolée de Lénine, p.56). Mais la dernière photo du même album (p.57) présente, pleine page, l'auteur lui-même, sourcil froncé, comme en faction devant (ou derrière) son œuvre. Sans faire à notre tour un mausolée de l'*Album d'un amateur*, force est de constater que cette somme iconographique est par son luxe et ses dimensions le plus *monumental* volume de l'auteur. L'image prend alors le pas sur le discours, l'*operator* éclipse le *narrator*. Il entre dans le jeu de la représentation, de sa représentation. Et s'y enferme peut-être. S'en sortira-t-il? L'avenir le dira. Pour l'instant, n'écrivant plus (ou peu) l'image, l'*operator* s'écrit image. Phénomène institutionnel échappant à l'auteur? Incontrôlable pression médiatique et/ou vigilance accrue à l'égard des perceptions qu'on aurait de lui-même et de son œuvre? À l'endroit des interprétations qu'on oserait commettre, aussi bien? Souhaitons pour le moins qu'*operator* et *narrator* résistent à la tentation du *ensor* et, sans jeu de mots, que Simon s'en sorte enfin, du Nobel.

## NOTES

1. Une première version de ce travail devait paraître dans un volume rendant hommage à Claude Simon. La réflexion a été reprise lors d'un séminaire du CRELIQ à l'Université Laval en mars 1993 et problématisée lors du colloque « Expressions et interprétations de la perception », tenu à Montréal en mai 1994. Je remercie les participants à ces rencontres pour leurs remarques et leurs suggestions.
2. Cf. N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
3. Cf. É. Formentelli, « Écrire 'Picasso', d'Apollinaire », dans *Études françaises* (« Écrire l'image »), Montréal, vol. 21, n° 1, 1985, p. 16 : « [...] il n'y a rien à voir dans le texte, sinon cédant à l'hallucination ».
4. Voir la présentation de L. Lamarche, M. Léonard et R. Payant dans le numéro d'*Études françaises* cité à la note précédente.
5. Coup sur coup, paraissent en 1988 son *Album d'un amateur* (Remagen-Rolandseck, Rommerskirchen, Verlag) et le *Claude Simon* de L. Dällenbach (Paris, Seuil, 1988), avec une impressionnante galerie de portraits, puis en 1992, le dernier album de Simon, *Photographies* (préface de D. Roche, Maeght éditeur).
6. *Incipit du Vent* (p. 9). Les références ultérieures aux textes de Simon se feront par la simple mention de l'initiale ou des initiales du titre, suivie du numéro de la page (L'Acacia → AC : 355; V : *Le Vent*; RF : *La Route des Flandres*; PH : *Photographies*; PA : *Le Palace*; AA : *Album d'un amateur*; H : *Histoire*; HE : *L'Herbe*).
7. Descriptif et narratif articulés, comme l'a bien vu Dällenbach, par la métaphore de « pourvoyeuse de fiction » (*Claude Simon*, p. 111).
8. Elle se trouve reproduite dans le volume *Entretiens* (n° 31, Rodez, Subervie éditeur, 1972, p. 119) avec quelques autres clichés, dont celui du tableau de l'ancêtre, p. 120.
9. Voir le mode d'abréviation à la note 6. Pour *Photographies* dont les préfaces sont sans pagination, je reconstitue celle-ci à partir de la numérotation existante, p. 19 et sq.).
10. Photographie reproduite dans l'ouvrage de L. Dällenbach (*Claude Simon*, p. 56).
11. Rappelons la carte postale du joueur de trompette au terme de *La Bataille* (p. 268-270), description dont *Orion aveugle* offre en frontispice le « modèle », l'année suivante; puis la carte inaugurale de *Triptyque* (p. 7) et le puzzle emblématique du roman, détruit à la clôture (p. 224), ainsi que dans *Les Géorgiques*, la photographie du train républicain (ch. IV), etc. On trouve un certain nombre de ces photographies et cartes postales dans le livre de Dällenbach (*Claude Simon*, p. 106).
12. R. Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Gallimard-Seuil, « Cahiers du Cinéma », 1980, p. 138 (souligné dans le texte).
13. B. Andrès, *Profil du personnage chez Claude Simon*, Paris, Minuit, 1992.
14. « Entre la personne possible, ou essentielle, et les contraintes qui s'opposent à son avènement, le personnage est médiateur. Le personnage [...] est le signifiant de la personne. Don Quichotte ou Kyo, le héros de roman objective, condense un aspect de l'humain qui est en même temps sur-humain, et parfois non-humain », M. Zérafra, *Personne et Personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 461-462.
15. La notion de P. Hamon (*Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977) est reprise dans l'essai de V. Jouve (*L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992).
16. R. Sarkonak, *Claude Simon : les carrefours du texte*, Toronto, Paratexte, 1986, p. 19 sq.
17. Cf. « D'une fenêtre à l'autre : l'*Album d'un amateur* », conférence prononcée à l'Université de Toronto le 13 mars 1992 (lecture reprise et développée dans *Profil du personnage chez Claude Simon*, p. 228-243).
18. *Photographies* s'ouvre sur une série de compositions construites autour de ce motif (p. 20, 21, 22, 24, 25), etc.
19. La proportion dans l'*Album* était de soixante-huit pour cent de photos avec personnages.
20. Je renvoie à ma segmentation du corpus simonien, plus longuement commentée dans mon essai (*Profil...*, p. 16-28) : les textes de « jeunesse » (1945-1954), la transition vers l'« écriture » (1957-1962), la période « néo-romanesque » (1966-1975) et la production contemporaine (1981-...).
21. Dans une fine étude de « la photo de l'atelier », L. Dällenbach parle très justement de la « pulsion scopique » des narrateurs simoniens (*Claude Simon*, p. 57).
22. La photo des danseuses à Paris (AA : 8 et PH : 33), la dévotion à la statue (AA : 15, 48 et PH : 82-83), le mur à Salses (AA : 37 et PH : 87), les femmes-platanes (AA : 32-33 et PH : 120-121), les ex-voto (AA : 44 et PH : 123) et la route de Bujaraloz (AA : 22-23 et PH : 128). À noter que contrairement à l'*Album*, riche en textes et commentaires variés de Simon (y compris de nombreux « biographèmes »), *Photographies* n'accompagne les clichés que de titres laconiques (mais souvent humoristiques).
23. Voir notamment dans *Photographies* les tableaux « Procession » (p. 26-27), « Musiciens » (p. 28), « Dimanche » (p. 36-37), « La Sainte Famille » (p. 68-69), « Fête » (p. 70-71) et « Courses de chevaux et dames en blanc » (p. 104-105).
24. La femme est aussi suggérée par l'arbre ou d'autres métaphores.
25. Le voyeur ? (« J'ai fait le voyeur toute ma vie », confie Simon à D. Roche (*Photographies* (préface), p. 8).
26. Avatars convergeant tous vers le « vieil homme » où nous lisons, par rappel intertextuel avec *Histoire* et le reste de l'œuvre, le « je » recouvert de Simon venant à l'écriture (Andrès, *Profil...*, p. 256-261).
27. Le devenir pleinement, s'entend, puisqu'il l'était déjà virtuellement dans les scènes érotiques simoniennes.
28. B. Andrès, *Profil...*, p. 249-256.

# POUR UNE ÉPISTÉMÈ DU FLASH-BACK

JEAN CHÂTEAUVERT

Comment passe-t-on du présent au passé dans un film narratif traditionnel? Comment articule-t-on deux segments d'histoire pouvant être passé-présent, réel-fictif, réel-imaginaire ou réel-hypothétique? C'est ce passage entre un segment de film présent/réel et un segment passé/fictif/imaginaire/hypothétique/ etc. que je me propose d'analyser ici: il s'agira d'abord de voir les procédés rhétoriques qui signalent ces passages mais aussi les enjeux et les implications de ces passages<sup>1</sup>. Quelques exemples suffiront pour introduire mon propos.

*Brief Encounter* (*Brève Rencontre*, Lean, 1945) présente de longs segments audiovisuels illustrant le monologue qu'une femme, Laura, incomprise par son mari, tient avec elle-même au lendemain d'une relation adultère; encore sous le choc de leur rupture, elle se raconte sa relation avec un médecin rencontré par hasard qui, jugeant leur amour impossible, a décidé de la quitter.

*Belles de nuit* (Clair, 1952) présente les rêves d'un personnage, Claude, au cours desquels il séduit, au gré des époques et des pays, des femmes qui ont pour modèles celles qu'il rencontre dans sa vie quotidienne de professeur de piano. Et le personnage de rêver de gloire et de passions avec la mère d'une de ses élèves, avec la caissière du café, avec une voisine ou avec la postière.

*Travelling avant* (Tachella, 1987) présente des séquences que deux jeunes cinéphiles, Nino et Donald, imaginent, par référence à tel ou tel réalisateur, comme des alternatives à ce qu'ils vivent. L'on assiste ainsi à une scène où une jeune femme, sortie nue de la salle d'eau, ressort tantôt habillée d'un tailleur, tantôt vêtue d'un déshabillé, suivant que le réalisateur serait, aux dires de Donald, américain ou français.

*Outremer* (Rouãn, 1991) présente trois récits que l'on devine correspondre à la vision de trois sœurs parce que l'on peut reconnaître dans la répétition des mêmes événements qu'il s'agit de différentes versions des mêmes faits. Aucune référence à ce moment présent où les trois sœurs se souviendraient ou raconteraient leur jeunesse: rien, ni *voix over*<sup>2</sup>, ni gros plan sur un visage perdu dans ses souvenirs. L'attribution est déduite par recoupements et par inférences et c'est cela qui permet d'établir qu'il s'agit de trois versions dont la spécificité et les lacunes traduisent la subjectivité de chacune des sœurs.

*L'Enfer* (Chabrol, 1993) présente un scénario de Clouzot dans lequel un homme maladivement jaloux en vient à enfermer sa femme; découvrant la situation, un

psychiatre décide d'aider la jeune femme et entreprend d'interner le mari. La veille de la visite du psychiatre, nous assistons à une scène troublante: dans une version, le mari, fou, tue son épouse mais fantasme qu'elle est simplement endormie; dans l'autre, le mari ou l'épouse fantasme la mort de cette dernière – les deux hypothèses sont possibles – qui se révèle simplement endormie.

*La Valse du Danube bleu* (Kek Duna Keringo, Jancso, 1991) nous présente les uns à la suite des autres une série d'épisodes contradictoires: tantôt un homme, proche parent d'un ministre, tue un homme d'affaires américain en visite en Hongrie – meurtre auquel se greffe l'assassinat du chef de police chargé de l'enquête –; tantôt ces personnages sont vivants alors que l'on assassine la femme du premier ministre; tantôt tous ces personnages, vivants, assistent à l'assassinat de l'évêque. La toute fin révèle que le personnage central du film, présumé auteur du premier crime, a été la véritable victime, comme si l'ensemble des épisodes correspondait à autant de fantasmes qu'il aurait vécus au moment de mourir (je pousse ici délibérément dans le sens d'une lecture rationalisante *a posteriori*, lecture sur laquelle je reviendrai).

Le point commun à ces différentes mises en scène effectuées dans tous ces films dépend de ce qu'un personnage tient lieu de pivot qui articule, sous couvert d'un récit verbal, d'un rêve, d'un fantasme, etc., le passage d'un niveau de récit à un autre. Ni plus ni moins, le film met au point un enchâssement énonciatif – ce qui correspond dans l'écrit à l'attribution d'un discours à un locuteur second via les guillemets signifiant le changement de sujet: l'on dira par exemple que /X rapporte le discours de Z racontant un événement quelconque/. Dans les films, la spécificité de chacune des configurations que nous avons décrites tient à leur manifestation textuelle, l'une se conjuguant sous forme de discours verbal qui s'ancre dans le rendu audiovisuel (*Brief Encounter*), une autre participant d'un souhait ou d'une image mentale explicitement formulée par le personnage (*Travelling avant*), une autre participant du fantasme ou du rêve (*L'Enfer* et *Belles de nuit*) et une autre enfin, où l'attribution vient après coup, après que le spectateur ait noté des contradictions au sein des récits audiovisuels et qu'il ait découvert que l'auteur apparent du premier crime en fut en fait la victime (*La Valse du Danube bleu*).

Cette attribution *a posteriori* dans laquelle on réinterprète différents segments de film, non plus comme une suite d'événements continus, mais comme rêve, fantasme ou

souvenir, est moins exceptionnelle qu'il n'y semble: il suffit de penser à tous ces films où, en cours de récit et parfois de façon très tardive, une *voix over* survient, faisant apparaître, comme un épisode passé, un récit que l'on tenait pour présent. *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (Enrico, 1961) joue sur une révélation finale pour donner un tout autre sens à un épisode relatant la fuite d'un personnage: la fuite n'aura été que le fantasme d'un homme au moment de mourir. Le trait distinctif de *La Valse du Danube bleu* et de *L'Enfer* réside dans ce fait que l'attribution des épisodes est sujette à des interprétations des plus diverses. En fait, sans l'inférence d'un personnage fantasmant ou victime d'hallucination, il serait pour ainsi dire impossible de déterminer l'articulation entre les divers fragments contradictoires: dans un récit standard, chaque fragment sera situé, ancré par un personnage comme un épisode passé ou fictif, au regard d'un monde premier; cet ancrage fait défaut dans ces deux films. C'est donc moins la manifestation de l'attribution *a posteriori* qui est particulière à ces films que l'absence d'une modalité explicite, d'un indice qui permettrait de distinguer le vrai du faux, le fantasme de la réalité.

Certains films ont joué de cette incertitude d'attribution pour la désavouer: un personnage évoque dans son discours un événement passé ou fictif ou semble plongé dans ses souvenirs, alors qu'apparaît une image correspondant à ses pensées ou à son discours. L'espace d'un moment, on interprète cette image comme l'illustration de son récit ou de ses souvenirs, mais cette interprétation est désavouée cependant par la suite du film. Ainsi, dans *Une Histoire banale* (Has, 1982), le récit du professeur qui rappelle sa jeunesse dans un café est jumelé aux plans d'un jeune homme dans un café, jeune homme qui vient de croiser, dans la même scène, ce professeur dans la rue: on croit, l'espace de quelques mots, être projeté dans le passé, mais le cours du récit situe ces plans comme des fragments de l'espace appartenant au récit actuel, au présent des personnages visualisés.

#### L'ATTRIBUTION NARRATIVE

Les théories narratologiques se sont largement intéressées à l'articulation du récit filmique. D'aucuns, tels François Jost et André Gaudreault dans *Cinéma et récit II. Le récit cinématographique* (1990), l'ont formulée comme un processus d'enchâssement du récit qui repose sur un phénomène de paralepse, un personnage auteur d'un discours verbal ou d'une image mentale se voyant attribuer



un segment audiovisuel qui, il va sans dire, échappe au personnage par sa matérialité<sup>3</sup>.

David Bordwell dans *Narration in the Fiction Film* (1985), Georges Wilson dans *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View* (1986) et Edward Branigan dans *Narrative Comprehension and Film* (1992) décrivent ces points d'articulation que sont ces moments où l'on glisse d'un personnage racontant, se souvenant, ou rêvant à l'épisode illustrant leur récit, rêve ou souvenir, comme des seuils, des points de passage entre un épisode présent et passé sans leur attribuer une valeur énonciative : la fonction du personnage est de marquer le passage, d'être un pivot ouvrant sur un nouvel épisode et non pas d'assumer quelque responsabilité énonciative à l'égard du segment passé<sup>4</sup>.

D'autres, dont je suis, ont proposé comme alternative à l'une ou l'autre de ces options une structuration sous forme de théorie des mondes possibles, le personnage tenant lieu d'embrasseur pour un monde dont il n'assume cependant pas le rendu matériel<sup>5</sup> : la fonction du personnage est d'ouvrir un segment de monde et de situer un épisode comme passé, imaginaire, fictif, fantastique, etc., fonction qu'il importe de distinguer du rendu narratif de ce monde qui revient aux matériaux filmiques<sup>6</sup>.

Nonobstant les écarts qu'il y a entre ces théories – leur propension à rendre compte de notre perception du récit et de sa structure –, un point commun les unit dans leurs désaccords : dans tous les cas, l'articulation temporelle et narrative du récit repose sur la mise en place d'un personnage-pivot qui tient lieu de transition, de seuil, entre un récit présent et un récit passé. C'est-à-dire que l'on glisse d'un épisode à un autre en passant par la mise en place d'un personnage auquel on attribue un segment du récit – la nuance entre les théories tenant au sens du terme « attribuer », les uns y voyant une véritable fonction énonciative alors que d'autres n'y voient qu'un signe de ponctuation dans le récit.

De ce premier constat émergent deux questions : la présence d'un personnage-pivot est-elle essentielle ? Quelle est la fonction de ce personnage dans l'économie du récit cinématographique ?

#### LE PERSONNAGE-PIVOT

Des films ont convoqué des structures ambiguës, analogues à celles que nous évoquons, pour jouer sur l'attribution de leurs segments. Ainsi la séquence du meurtre dans le film *L'Enfer* peut-elle être interprétée tantôt

comme un fantasme du mari, tantôt comme un événement réel – la séquence présentant la femme endormie apparaît alors comme un fantasme de l'homme qui ne réalise pas le meurtre qu'il vient de commettre –, tantôt comme un rêve de la femme qui prêterait des intentions meurtrières à son époux. La fin ouverte du film joue de ces différentes possibilités, qui se traduiront comme autant d'interprétations de la part des spectateurs.

Le film de Miklos Jancso, *La Valse du Danube Bleu*, que j'ai présenté plus haut comme une série de micro-récits que l'on pouvait éventuellement attribuer au personnage assassiné, peut aussi être interprété comme une suite de mondes narratifs différents qui n'ont d'autre relation que de coexister au sein d'un même récit. L'absence d'une scène marquant le passage entre l'épisode de la mort du personnage principal et les différents récits autorise cette interprétation, encore que nos schémas culturels nous inclinent, me semble-t-il, à établir une structure de liaison et d'attribution qui se conformerait au modèle de /l'homme qui imagine sa fuite au moment de mourir/.

La conséquence de la présence de ces récits sans attribution est bien sûr l'absence de récit premier tenant lieu de point d'ancrage aux récits « seconds » : les récits se suivent sans s'articuler les uns aux autres, ne dessinant de la sorte ni récit premier, ni récit second, mais une coexistence de récits dont l'articulation n'est pas marquée.

En termes d'interprétation spectatorielle, il apparaît que le personnage-pivot marque précisément cette relation entre deux segments : c'est par son discours et/ou son attitude de rêveur, de songeur, que l'on dira que tel épisode participe du passé, que différents segments correspondent à autant de versions que l'on attribue à différents personnages. L'exemple d'*Outremer* le laisse aisément percevoir : il est des structures qui, en raison des récurrences mais aussi des écarts entre les versions, permettent aisément d'inférer une attribution. Dans ce film, on lie les versions à chacune des sœurs, et l'on construit un hypothétique niveau premier qui n'est cependant jamais actualisé dans le film : on devine assister à la version des événements de chacune des trois sœurs, sans qu'on puisse conclure s'il s'agit de souvenirs évoqués à l'occasion d'un événement particulier, de journaux intimes, ou du récit plus ou moins fictionnel d'un narrateur externe à l'histoire qui rapporterait ces versions différentes.

Qu'en conclure pour l'articulation du récit ? En premier lieu, l'articulation entre les différents fragments d'un récit

tient largement à la présence d'un personnage-pivot dont le discours ou l'attitude déterminera la place et la situation d'un segment enchâssé: l'on juge un épisode comme un *flash-back*, un rêve ou un fantasme parce qu'on le lie/lit comme le produit d'un personnage «présent».

En second lieu, notre vocabulaire, qui décrit ces fragments comme des «flash-back» ou des «flash-foward», est, à tout le moins, réducteur: un épisode peut être un souvenir ou une fiction au regard des personnages – on se rappellera que le personnage Maupassant fait le récit des contes fictifs dans le film *Le Plaisir* (Ophüls, 1952) – ou encore une projection dans l'avenir, etc. Le vocabulaire théorique devrait pouvoir rendre compte de ces subtilités qui pourtant ne nous échappent pas comme spectateurs. Dans le résumé que l'on en fera, on précisera généralement sans peine le statut de ces épisodes alors que l'analyse perdra ce qui fait la spécificité de chacun en les cataloguant comme passé ou futur.

En troisième lieu, l'inscription d'un personnage-pivot qui tient lieu de seuil ouvrant sur un épisode enchâssé peut être faite avant, pendant ou après le segment audiovisuel comme elle peut aussi être inférée, la structure du récit étant suffisamment forte pour que l'on puisse établir un niveau premier où certains personnages «se souviendraient» de leur passé. Ainsi, l'on peut distinguer les films qui affichent un personnage se souvenant ou racontant un épisode qui est ensuite audiovisualisé, les films qui manifestent l'attribution sous forme d'un narrateur en *voix over*, et enfin les films dont on établit l'attribution en se fondant sur les répétitions et les écarts entre différentes versions d'un même événement.

En quatrième lieu, et c'est sur ce point que j'aimerais insister, il est des films qui présentent des récits «contradictaires», sans mettre en scène la moindre structure d'attribution permettant d'expliquer ces contradictions comme les signes de différentes subjectivités – ainsi dans *La Valse du Danube bleu* et dans *L'Enfer* –, c'est-à-dire des films qui ne montrent aucun récit fondamental qui permettrait d'articuler les différents récits, mais seulement une coexistence diachronique, une coprésence successive que le spectateur doit articuler.

*La Valse du Danube bleu* propose ainsi une pluralité de versions contradictoires des mêmes événements sans aucun marqueur permettant de décider de la véracité d'une version au regard des autres. Les règles du récit traditionnel tiennent alors lieu de consignes de lecture, et on considère

généralement pour vraie la version venant clore le film, le récit livrant là la clef de son intrigue. Or, dans *La Valse du Danube bleu*, on est confronté à l'absence de personnage-pivot permettant d'établir une structure hiérarchique au sein du récit. Sans pivot, sans personnage auquel attribuer tel ou tel segment à titre de fantasme, ou à titre d'illusion, on ne sait alors pas où résident la réalité et le mensonge. Et, de ce fait, on est conduit à inférer une structure d'articulation entre les segments, un personnage qui permet de relier les différents épisodes comme autant de rêves ou de fantasmes qu'il éprouve au moment de mourir. *L'Enfer* joue de cette absence d'attribution jusqu'à confondre le spectateur, jusqu'à ce qu'il ne sache plus discerner le fantasme de la réalité.

C'est dire que la mise en place d'un personnage-pivot apparaît comme une opération rhétorique de première importance dans la structuration du récit, puisque c'est le procédé d'attribution à un personnage qui explicite la structure narrative et temporelle d'un film. Sans cette étape d'attribution – que l'on infère ou qui nous est présentée –, nous sommes condamnés à ne pas savoir où nous en sommes, à ne pas saisir la trame d'un récit, à ne pas savoir où se loge sa vérité.

Un regard *a posteriori* sur le développement historique du récit filmique est sur ce chapitre particulièrement instructif. Dans un premier temps, l'ancrage du pivot a été très appuyé et s'est conjugué sous les traits d'un narrateur externe à l'histoire, soulignant chaque passage d'un carton, d'une remarque verbale du conférencier qui accompagnait la visualisation des films ou du narrateur en *voix over* – une remarque verbale qui spécifiait le statut du segment qui s'amorçait – ou encore sous la forme d'un gros plan sur un personnage dont le discours, parfois soutenu d'un regard perdu, convoque des souvenirs, voire enfin sous la forme d'un fondu enchaîné au cours duquel on glissait du personnage qui rêvait, fantasmait ou imaginait jusqu'au segment illustrant le produit de son imagination.

Au cours des années, le passage d'un segment à l'autre est devenu de moins en moins marqué et la relation typique d'amorce s'est évanouie jusqu'à n'être qu'un discours en *voix over* apparaissant en cours de récit, c'est-à-dire la voix d'un narrateur qui se superpose à l'image et qui définit du coup tout un segment audiovisualisé comme un souvenir, un fantasme, une fiction, etc.

Avec l'avènement d'un nouveau cinéma, on a vu naître aux côtés de ces films aux articulations marquées, des films

dont il fallait reconstruire la structure, des films dont les incohérences se laissaient interpréter *a posteriori* comme des indices permettant d'établir une architecture narrative particulière.

L'historien Braudel nous enseigne que l'histoire ne fonctionne pas à la même vitesse pour tous les gens, pour tous les us et coutumes d'une société. Il en est de même pour l'histoire des procédés d'attribution narrative : les films d'aujourd'hui peuvent mettre en place une structuration traditionnelle dans une scène et une structuration plus floue ou problématique dans une autre ; de même, on peut retrouver dans des films « expérimentaux » d'autrefois – je pense à des films de Germaine Dulac en particulier et à ceux de Luis Buñuel – des structures d'attribution peu marquées. Cependant, en fonction des critères qui démarquent un film, qui le caractérisent comme particulier dans la production normale, ces écarts laissent paraître, entre ces structures très marquées et des structures évanescences, une évolution sensible du récit cinématographique, une évolution au cours de laquelle les marques sont devenues de plus en plus évanescences. De là les propos de David Bordwell (1985) qui souligne que le récit cinématographique a eu tendance à masquer ses articulations, à fondre au sein même de sa trame les différents procédés narratifs qui le fondent.

C'est, me semble-t-il, dans ce jeu avec le spectateur – qui doit à la fois suivre les indices évanescents que lui livre le film mais aussi fabuler sur le « pourquoi » du récit second, c'est-à-dire imaginer que le personnage rêve ou se perd dans un fantasme – que naît le récit filmique moderne, que paraît un nouveau mode narratif et aussi une nouvelle relation avec le spectateur. Et, de simples regardeurs d'un spectacle bien structuré, bien balisé, nous sommes conduits à nous faire les complices d'une narration qui, dorénavant, sollicite notre participation, d'une narration qui nous demande de deviner le statut d'un segment, de saisir, lorsque les lumières s'allument, que tout cela n'avait été qu'un rêve.

Mais pourquoi doit-on marquer l'articulation temporelle d'un récit par des personnages-pivots ? D'où vient notre difficulté à nous repérer dans une structure ? Si l'on exempte les interventions de l'instance narrative première, l'attribution obligée à un personnage est peut-être une conséquence inévitable de la structure énonciative du récit, mais aussi des codes qui gèrent la narrativité, un

récit se distinguant moins d'un autre par sa teneur que par son attribution. En d'autres termes, la mise en scène d'un personnage-pivot, qu'elle soit explicite ou induite par le spectateur, pourrait être la condition qui permet la distinction entre différents segments de récits, entre le présent et le passé, le rêve, le fantasme, etc. D'où le jeu que joue un certain cinéma qui expérimente sur les frontières du récit. D'où la difficulté à apprécier la littérature postmoderne : sans ce pivot, sans ce moment où l'on dit le statut du segment, le spectateur ou le lecteur est condamné à deviner, à imaginer que tout n'était peut-être qu'un rêve ou un souvenir. En deçà de ce pivot, en deçà de cette condition, la lisibilité devient problématique : le récit se fait hypothèse.

#### ATTRIBUTION ET FOCALISATION

La version qu'offre le personnage-pivot peut aussi traduire une certaine subjectivité qui altère les événements narrés : dans *The Thirty-Nine Steps* (*Les Trente-neuf marches*, Hitchcock, 1958), le souvenir de la femme assassinée qui apparaît en surimpression reproduit les paroles de la femme en modifiant le ton original, le dialogue premier prenant dans ce segment les traits d'un discours dogmatique. Force nous est alors de constater que le processus mémoriel du personnage entache le rendu du segment passé d'une subjectivité, qui se conjugue ici sous forme de changements apportés dans les événements eux-mêmes, le dialogue se transmutant en un discours.

À l'échelle du récit, cette subjectivité se traduit comme une limite épistémique susceptible d'être activée dès lors que s'établit une version autre des mêmes événements, une version en fonction de laquelle on peut évaluer la subjectivité de la première. Sans autre consigne, le récit sera tenu pour véridique : le *flash-back* est interprété comme le compte rendu des événements tels qu'ils se sont passés. Or, il suffit que se greffe un autre récit des mêmes événements pour qu'on relise comme subjective la première version, qu'on interroge sa qualité épistémique pour en déterminer la valeur et la portée. Du reste, reconnaître un récit comme rêve, fantasme ou souvenir n'est jamais qu'établir l'épistémologie narrative d'un segment audiovisuel, en l'occurrence en déterminer la valeur au regard du monde fictionnel. Quoique cette limite épistémique puisse demeurer en veilleuse, il suffit que le statut du monde enchâssé soit mis en cause – rêve, mensonge, ou simple manifestation de la subjectivité perçue par décalage avec

le monde «réel» –, pour qu'on regarde le monde enchâssé d'un œil critique, circonspect<sup>7</sup>.

Cette limite épistémique se traduit au moyen de la focalisation par effet-sujet<sup>8</sup>: ressentie à des degrés divers, l'attribution d'un segment à un personnage rend incertain le statut épistémique du segment qui se traduira par une lecture du segment, soit comme rêve, récit fictif, fantasme ou mensonge d'un personnage, soit comme version plus ou moins subjective dont la crédibilité peut être mise en cause dès lors que le film offre une version autre des mêmes événements. En d'autres termes, l'attribution d'un segment du récit à un personnage implique que cette version des faits peut être partielle, que les faits rapportés peuvent être travestis à des degrés divers: si moult récits mettent en veilleuse cet effet-sujet, les faits présentés étant tenus pour représentatifs de la réalité, il est d'autres récits qui activent cette limite épistémique en présentant des versions différentes des mêmes événements, des versions où perce la subjectivité par décalage avec les autres.

Pour reprendre l'exemple célèbre de *Citizen Kane* (Welles, 1941), les deux versions de la courte carrière de Suzanne à l'opéra – qui s'attachent l'une aux réactions du public, et plus particulièrement à celle de Leland qui en est l'auteur, l'autre aux difficultés que rencontre Suzanne, à qui l'on attribue le segment malgré l'objectivité apparente de leur compte rendu – n'en sont pas moins subjectives en ce qu'on lit l'écart qui existe entre les versions comme la conséquence de leur attribution à ces personnages: les différences entre les versions tiennent à la mémoire des personnages, à la perception qu'ils ont des événements passés<sup>9</sup>.

Le compte rendu d'un segment marqué par un iris ou présenté sous la forme d'une surimpression – tels les souvenirs qui viennent hanter le meurtrier dans *Histoire d'un crime* (Zecca, 1901) ou les fantasmes d'Aladin dans *Aladin ou la lampe merveilleuse* (1906)<sup>10</sup> –, ou encore en utilisant un procédé technique quelconque (le *flash-back* dans *Le Roman d'un tricheur* (Guitry, 1936) est entièrement muet) peut en ce sens être interprété comme la *signature* de la mémoire du personnage, c'est-à-dire comme une manifestation possible du personnage-embrayeur. Le rendu technique a alors pour fonction de traduire sous forme métonymique la présence en filigrane du personnage. La subjectivité apparaît alors inscrite dans la matérialité même du récit filmique.

Aussi évident qu'il puisse apparaître, pareil marqueur laisse cependant dans l'ombre la véritable limite

épistémique du segment enchâssé: on ne saurait évaluer l'objectivité du segment rapporté sur la base d'un marqueur technique, le procédé ne faisant souvent que rendre compte de l'attribution à un personnage. C'est que la fonction des procédés techniques a changé: de simples marqueurs d'une attribution, les procédés ont progressivement pris la place de manifestations des processus psychologiques du personnage – entendre par là les déformations qu'impose une mémoire approximative ou une imagination trop fertile aux événements passés ou fantasmatiques. Et, de signes du passé, ces procédés techniques sont devenus l'expression de cette étape d'appréhension des événements racontés, de ce moment où un personnage détermine ce que sera le monde enchâssé. Ainsi, le flou ou la surimpression, que l'on convoquait dans les premiers films comme le signe d'un épisode passé raconté par un personnage (*Histoire d'un crime* ou *Aladin ou la lampe merveilleuse*), est devenu la manifestation du processus mémoriel lui-même, du moment de la plongée dans le passé (*Thirty-Nine Steps*).

L'expression de cette focalisation première ne peut avoir lieu qu'en marge du récit second, dans le passage du récit enchâssant où figure le sujet-embrayeur du récit second qu'il parvient, avec plus ou moins de succès et d'objectivité, à appréhender. Ce niveau de saisie où le personnage fait l'expérience du monde second était, faut-il le rappeler, souvent exacerbé dans le cinéma des premiers temps, dans lequel on traduisait volontiers l'attribution d'un segment à un personnage par des surimpressions, par des insertions d'images telles les silhouettes de démons qui viennent hanter les rêves du pauvre voyageur dans *Traveller's Nightmares* (Pathé, 1905). Et l'on voyait avec force mimiques la réaction du personnage à l'expérience de son rêve ou de ses souvenirs. Le rendu de cette expérience s'est atténué avec l'évolution du récit filmique, le monde premier où le personnage, faisant l'expérience de ses souvenirs ou de ses fantasmes, s'éclipse devant le monde enchâssé jusqu'à être complètement occulté par la narration en *voix over*. Mais si la représentation se conjugue de façon plus évanescence, si l'on peut parfois oublier le temps du monde enchâssé dans cette étape première de recouvrement, il suffit d'un retour au présent pour qu'apparaisse à nouveau cette captation première qui fonde l'attribution narrative: l'image d'un personnage qui revient à soi, un regard qui retrouve la réalité, quelques mots d'un narrateur qui rappelle le travail de sa mémoire<sup>11</sup>.

L'effet-sujet traduit ce sentiment d'assister à une version particulière des événements, celle qu'en offre le personnage-sujet-embrayeur, et qui se traduit par une limite épistémique qui nous fera apprécier cette version du monde enchâssé comme subjective, mensongère, onirique ou fantasmagorique. Et, comme spectateurs, nous serons conduits à évaluer d'une oreille et d'un œil circonspects le récit d'un personnage qui, souvent, ne demande qu'à abuser de notre crédulité. Triste sort du spectateur en mal de croire à ces histoires qu'on lui raconte.

## CONCLUSION

L'analyse de la mise en scène de segments seconds tels le *flash-back*, le rêve ou le fantasme, soit les divers processus d'attribution, nous a permis de mettre à jour quelques enseignements sur la structure narrative filmique. Là où l'analyse narratologique n'établissait que le passage obligé entre deux récits, nous sont apparues des modalités d'attribution distinctes, des processus d'ancrage rhétoriques ayant des répercussions immédiates sur les segments enchâssés qui apparaissent en fonction des personnages qui les amorcent tantôt comme un rêve, tantôt comme un souvenir, tantôt même comme un fantasme ou une histoire fictive au sein de la fiction. De là, nous est apparue la fonction structurale du personnage qui tient lieu de pivot entre les différents récits, sa présence justifiant le passage d'un niveau à un autre. Si le cinéma a eu tendance à bémoliser la mise en scène du personnage-pivot – jusqu'à le faire disparaître dans un cinéma postmoderne –, la lisibilité de la structure narrative filmique semble reposer sur ce processus d'ancrage dans un personnage, sur la mise en scène ou l'inférence d'un personnage-embrayeur du monde enchâssé. En ce sens, le personnage-pivot constituerait un des principes de lisibilité du récit.

Enfin, j'ai esquissé les conséquences épistémologiques de cette structuration : l'attribution d'un récit à un personnage a pour corollaire une subjectivisation du récit. Car l'attribution au personnage-pivot implique que l'on assiste à une version plus ou moins subjective des événements : non pas aux faits eux-mêmes, mais à une version dont la subjectivité pourra ressortir soit par son caractère onirique ou fabulatoire, soit par un jeu d'écarts avec d'autres versions des mêmes événements. Et là où, traditionnellement, on se serait contenté de souligner la relation obligée entre le personnage-narrateur et son récit, se dessine une approche différente du récit filmique qui

emprunte à la théorie narratologique et à l'analyse textuelle une approche qui fait ressortir la spécificité de chaque attribution narrative et ses conséquences sur l'épistémè du récit filmique.

## NOTES

1. Je laisse de côté la question de la structuration par l'instance énonciative première, c'est-à-dire la structuration du film qui se présente comme un recueil d'histoires indépendantes les unes des autres, littéralement des courts métrages réunis sous forme de long métrage à l'instar des trois histoires qui composent *New York Stories* (Allen, Coppola, Scorsese, 1989). Je ne prendrai ici pour objet que la structure narrative mise en scène dans un récit présenté comme unique.
2. Par rapport à la *voix off*, soit la voix du personnage hors champ dans une scène de dialogue ne présentant que l'auditeur, la *voix over* surplombe le cours des événements ; ce sera par exemple la voix du narrateur qui se superpose au récit audiovisuel ou celle du commentateur qui accompagne le documentaire.
3. Il s'agit alors d'un discours second que l'on attribue à un personnage et ce, bien que l'on sache que ce personnage n'a pas accès aux matériaux audiovisuels : l'écart entre un *flash-back* et un film dans le film marque bien les limites matérielles du personnage auteur d'un *flash-back*, dont la responsabilité matérielle est présumée limitée à son seul discours verbal alors que l'on assiste au rendu audiovisuel de son récit.
4. Ces chercheurs analysent la mise en scène d'une activité perceptive ou d'un *flash-back* comme la mise en place d'un niveau de savoir (Bordwell, 1985 : 57-61), d'une limite épistémique impliquant un jugement critique sur l'information (Branigan, 1992 : 75 et Wilson, 1986 : 4-5). L'écart avec les modèles narratologiques traditionnels vient de ce qu'on y prend en compte différents processus, telle la mise en scène de points de vue, d'hallucinations, de segments présentés comme souvenirs, comme autant de façons de conjuguer les limites du savoir dans le texte filmique. Si j'adopte cette position de principe, mon analyse s'écarte de cette approche en ce qu'elle présente un nivellement entre les processus qui amorcent un monde enchâssé, comme le rêve ou le souvenir d'un personnage, et les processus qui tiennent au rendu du monde, tel le point de vue visuel ou sonore et les jeux de savoir. Sur le plan de l'interprétation, on discerne du reste les deux modalités, l'une traduisant l'attribution d'un segment à un personnage – X nous raconte sa version des faits –, l'autre exprimant une subjectivité affleurant dans la texture du film – la scène est perçue par X.
5. Cf. U. Eco (1985 [1979]).
6. On trouvera une présentation détaillée de ce modèle dans mon article « Narrer ou ne pas narrer », p. 91-111.
7. C'est la même problématique que soulignent Lagny, Ropars et Sorlin (1984 : 113) lorsqu'ils interrogent le rendu des *flash-back* dans



*Carnet de Bal* (Duvivier, 1937): s'agit-il du « bal qu'elle se rappelait », soit une transposition indirecte entachée de la subjectivité du personnage, ou s'agit-il d'une restitution du passé amorcée par le personnage, c'est-à-dire « c'était le bal » ? Et la réponse n'est pas simple, ou plutôt on ne saurait trancher sans réduire les interprétations qu'offre le film.

8. Cf. J. Châteauevert (1993).

9. Odile Larere souligne dans son article les changements importants provoqués dans les années 1950 par des films tel *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959), qui convoquèrent des épisodes passés explicitement entachés par la mémoire, des fragments où perce la subjectivité du personnage qui les évoque. Si l'observation apparaît juste en ce que ces récits nouveaux accusaient la subjectivité des épisodes attribués au personnage, je nuancerai ce constat en soulignant que le cinéma des premiers temps jouait de cette subjectivité, notamment dans le rendu de certains passages que soulignait un iris ou un voile; c'est peut-être moins la présence d'une subjectivité qui est en cause que sa manifestation qu'on ne parvient plus à caractériser – sans les marqueurs techniques explicites de la subjectivité, l'attitude apparaît ambiguë, sujette à diverses interprétations. Par rapport au cinéma des premiers temps, la subjectivité n'est alors plus inscrite dans le rendu, mais dans la version des faits, au sein même des événements. Et c'est à cette manifestation inattendue de la subjectivité que tiendrait la nouveauté de ces films que l'on dit encore aujourd'hui postmodernes.

10. L'attribution de ce film n'est pas encore clairement établie.

11. Il est à noter que déjà certains films des premiers temps articulaient des épisodes passés, rêvés ou fantasmés sans le moindre indicateur technique, à l'instar de *Rêve et réalité* (Zecca, 1901) qui présente un homme embrassant une femme jeune et jolie et qui se réveille auprès d'une autre qui ne peut qu'inviter à la chasteté. Sans aucun marqueur, on découvre après coup qu'il s'agissait d'un rêve.

## FILMS CITÉS

*Aladin ou la lampe merveilleuse* (1906); *Belles de nuit* (Clair, 1952); *Brief Encounter* (*Brève rencontre*, Lean, 1945); *Un Carnet de bal* (Duvivier, 1937); *Citizen Kane* (Welles, 1941); *L'Enfer* (Chabrol, 1993); *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959); *Une Histoire banale* (Has, 1982); *Histoire d'un crime* (Zecca, 1901); *New York Stories* (Allen, Coppola, Scorsese, 1989); *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (*La Rivière au hibou*, Enrico, 1962); *Outremer* (Rouän, 1991); *Le Plaisir* (Ophüls, 1952); *Le Roman d'un tricheur* (Guitry, 1936); *Rêve et réalité* (Zecca, 1901); *The Thrirty-Nine Steps* (*Les Trente-neuf marches*, Hitchcock, 1958); *Traveller's Nightmares* (Pathé, 1905); *Travelling avant* (Tachella, 1987); *La Valse du Danube bleu* (Kek Duna Keringo, Jancso, 1991).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BORDWELL, D. [1985]: *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press.  
 BRANIGAN, E. [1992]: *Narrative Comprehension and Film*, London, New York, Routledge.  
 CHÂTEAUVERT, J. [1993]: « Narrer ou ne pas narrer », *Poétique*, n° 93, février, 91-111.  
 ECO, U. [1985]: *Lector in Fabula*, Paris, Grasset [1979].  
 GAUDREAU, A. et F. JOST [1990]: *Cinéma et récit II. Le récit cinématographique*, Paris, Nathan.  
 LAGNY, M., M.-C. ROPARS et P. SORLIN [1984]: « Le récit saisi par le film », dans *Hors cadre*, n° 4, 99-121.  
 LARERE, O. [1986]: « Sur la mémoire au cinéma. À partir de *Nostalghia* », *Poétique*, vol. 17, n° 67, 371-383.  
 WILSON, G. [1986]: *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*, Baltimore, John Hopkins University Press.

# LA PERCEPTION PROJETÉE

DENIS BELLEMARE

*La position du Moi au cinéma ne tient pas qu'à une ressemblance miraculeuse entre le cinéma et les caractères naturels de toute perception; elle est, au contraire, prévue et marquée d'avance par l'institution [...] et aussi par des caractères plus généraux de l'appareil psychique (comme la projection, la structure de miroir, etc.).<sup>1</sup>*

L'analyse logique de la perception joue un certain rôle stabilisateur quand elle se donne comme objectif de former des représentations générales catégorisantes. Mais dans ce riche travail de transcodage, elle échoue parfois à saisir ce qui trouble la perception dans ce mouvement progressif qui va de l'inscription à l'intégration, à la traduction, à l'interprétation. Quelle est la nature de ce trouble, de cet écart entre réel et représentation, de cet espace de perception où il y a toujours des trous à combler?

L'activité cognitive ne peut faire l'économie de cette part manquante, cette part imaginaire jadis supprimée de l'acte de perception. La nature proprioceptive de la perception engage un sujet et un objet; la perception n'opère pas à vide ni sur rien, elle effectue une sélection. Pour dire et éclairer ce double trajet de l'intérieur à l'extérieur, de l'extérieur à l'intérieur, pour traduire les termes de l'échange, pour en étudier ce qu'on pourrait appeler l'entame, la psychanalyse tient compte du mécanisme projectif inconscient sous-jacent à la perception. La perception, cognitivement parlant, n'est pas la projection, mais son processus dynamique, au bout de sa course définitoire, l'inclut dans son mouvement. Nous voudrions éclairer cette économie singulière de la projection dans la perception, ses résistances, ses antagonismes. Nous voudrions aussi aller chercher dans le cinéma ce qu'il peut bien nous apprendre du monde de la perception: cette scission étrange qui existe entre ce qu'on voit, ce qui semble nous regarder et ce que l'on perçoit.

Ainsi l'expression «perception projetée», au-delà d'une métaphore bien utile, s'avère une sorte d'isomorphisme inversé du cinéma qui, à vrai dire, serait en effet une projection perçue. Notre titre, «La perception projetée», veut mettre en relief ce processus dynamique de la perception et de la projection qui est à la genèse de toute représentation, et dire ainsi la représentation comme acte duel, comme construction dialectique. Nous avons utilisé le terme dynamique, mais il serait plus juste de

parler d'un mouvement circulaire cherchant à décentrer des théories trop univoques n'incluant pas au cœur de leur concept la dualité, la duplicité même qui les nourrit et ce, de la perception à la projection, du réel à l'imaginaire, pour ne pas dire, somme toute, du documentaire à la fiction. Dans un premier temps, nous nous arrêterons à l'étude de la perception au niveau du sujet et du monde. Dans un deuxième temps, nous tenterons de mettre en évidence l'impact sur le cinéma de ces processus doubles que sont la perception et la projection. Pour atteindre nos objectifs, nous nous appuierons, entre autres, sur un certain nombre d'observations de Sami-Ali et de Jacques Aumont.

Dans *De la projection*<sup>2</sup>, Sami-Ali associe premièrement les mécanismes de la projection à une localisation des perceptions dans l'espace. Mais il affirme ensuite que, plus fondamentalement, la perception surgit toujours d'une quelconque élaboration projective que l'on peut penser comme un des mécanismes de défense du Moi dans la polarité dynamique du dedans et du dehors. Le sujet perçoit un objet mais il n'en introjecte qu'une partie, la part désirée, satisfaisante, et il en projette vers l'extérieur la part menaçante. Toute perception se joue à l'intérieur de ces antagonismes, et la croyance en la réalité du monde dans ses représentations se construit justement dans la méconnaissance de ce processus inconscient imaginaire qu'est la projection.

Les deux termes projection et perception s'unissent alors en un rapport d'échange: échange d'abord économique pour se partager une vision régulatrice et formatrice du monde, et puis dynamique pour se garder à l'extérieur des excitations endogènes pénibles. L'une n'est pas l'autre, mais l'une ne va pas sans l'autre. La perception projetée dit, par cette dynamique interactive complexe, les dualités et les antagonismes à l'œuvre dans tout travail de représentation. La projection découvre en quoi la perception construit et modèle un schéma représentatif dans l'espace et le temps, et elle part alors d'une perception précise de la réalité qu'elle travaille défensivement pour l'amortir.

Percevoir physiquement et psychiquement peut être vu comme une grande activité «débattrice» du Moi. Les riches réflexions de Jacques Aumont sur l'acte de voir, cette part de l'œil, remettent totalement en cause l'impression de spontanéité du système de vision qui ne saurait être réduit à un simple enregistrement d'informations visuelles, mais qui devrait être compris plutôt comme un centre de traitement et de production de ces informations. Le voir est en effet

enchaîné au savoir et Jacques Aumont souligne en quoi ces réflexions «mettent en jeu inévitablement la conception même que l'on se fait du visible, du visuel, et de la relation de l'un à l'autre qui est la perception»<sup>3</sup>. Avec cette part de l'œil conjugée à la perception puis au regard, comment se surprendre que le réel ne puisse être tenu pour vrai? Dans cette perspective, on pourra envisager le réalisme comme une des modalités de l'imaginaire et on pourra comprendre que le vu, le visuel et le visible ne laissent jamais leurs images se reposer.

Dans cette dialectique de la perception et de la projection se décèlent trois moments privilégiés:

*[...] le réel n'est pas l'imaginaire; l'imaginaire implique le réel comme une de ses modalités; l'imaginaire dessine un mouvement circulaire qui part du réel et le rejoint afin de lui restituer une partie auparavant supprimée.*<sup>4</sup>

Le processus mis en branle dans la perception et la projection trouve donc dans cette définition de Sami-Ali sa qualité imaginaire, laquelle repose toutefois sur une activité perceptive réelle où il s'agit toujours de la constitution d'un sujet percevant et de la restauration d'un objet perdu. Dans le vaste ensemble des écrits freudiens, Sami-Ali détermine donc deux grands champs projectifs. Le premier recouvre un schéma représentatif d'un corps réel tourné vers le monde extérieur dans sa tentative de séparer le dedans et le dehors; le second s'applique au processus dynamique d'élaboration, de formation de rêves, de symptômes prenant corps «imaginativement».

De même que les théories cognitivistes proposent une lecture par couches successives et progressives des divers enjeux de la perception, de sa réception à sa construction, les théories psychanalytiques détachent une posture intriquée du sujet projectif dans la perception. En effectuant sa longue analyse du processus projectif dans la perception selon le point de vue psychanalytique, Sami-Ali déploie un ensemble structural à six volets<sup>5</sup> où le narcissisme appelle une relation au monde originale, première, formatrice; l'identité des perceptions internes et externes boucle cette symétrie d'affects intérieurs extérieurement perçus; la polarité dynamique du dedans et du dehors instaure déjà l'ambivalence d'un premier monde qui, entre projection et introjection, s'affirme et se nie; l'inconscient joue de sa spécificité absolue; le principe de plaisir réduit, régularise les tensions; le conflit et la régression témoignent de cette activité du Moi perceptif en plein processus projectif.

Cette posture psychique peut rappeler certaines conditions essentielles aux identifications primaires et secondaires du sujet spectateur de cinéma. Les productions imaginaires telles le cinéma, afin de reconduire l'impression de réalité, doivent en partie faire circuler des éléments qui sont en jeu dans ce processus projectif tel que nous l'avons vu décrit. Le narcissisme régressif du spectateur de cinéma l'amène pour son plus grand plaisir à concilier ce double statut de l'image qui entretient l'équivoque entre réel et imaginaire. L'objet image repris dans son altérité devient plaisir de reconnaissance et de remémoration dans ses modes de rapport au réel<sup>6</sup> : «Le spectateur fait exister l'image»<sup>7</sup>. Le monde de la représentation cinématographique prend alors en charge comme leurre la représentation du monde en une sorte d'interchangeabilité. La recherche à tout prix d'identité peut faire coïncider l'image et la perception, et la projection se nourrit alors de ce paradoxe. Il faut bien saisir l'illusion que constitue la projection et la réalité lacunaire qu'elle pourrait engendrer.

*L'identité des perceptions internes et externes est incluse dans la structure du narcissisme... [elle] comporte des degrés... cette gamme qui, par rapport à la connaissance d'autrui, se situe entre la compréhension exacte et la pure présomption.*<sup>8</sup>

Cette gamme nous permet de voir toute l'étendue possible entre l'espace de la perception, l'espace du fantasme, l'espace du rêve. Les faits réels, leur perception, surgissent toujours, avons-nous dit, d'une quelconque élaboration, voire d'une perlaboration.

En résumé, la projection est un processus imaginaire spatialisé et s'exprime en des figures spécifiques. À la bordure du réel et de la perception, mais sans toutefois la dépasser, le sujet interprète le monde extérieur comme réalité objective. Cette croyance en la réalité de sa perception et la méconnaissance du mécanisme projectif qui sous-tend cette même perception le dupent en quelque sorte sur la spontanéité de ce perçu. Mais c'est à l'élaboration secondaire qu'il revient de particulariser cette expérience, d'ouvrir parmi les structures imaginaires un espace incluant le sujet et son monde, permettant ainsi le passage de la perception sensorielle à la perception discursive.

À partir de cette définition, Sami-Ali construit une métapsychologie de la perception et de la projection<sup>9</sup>.

Premièrement, d'un point de vue topique, le Moi négocie exclusivement sur le plan du réel. Le présent même de la perception puise dans des pulsions, des désirs

antérieurs, premiers et primaires, qui seront autant de trous et d'écarts à combler dans le processus projectif. La réinterprétation spatiale du sujet et du monde extérieur s'ajuste à une régression topique, coïncide avec une régression temporelle. Il faut se rappeler que le Moi narcissique prédomine dans le processus projectif. Le retour au Moi originel plie la perception à ses exigences imaginaires et la fait basculer dans le champ du désir et du fantasme, cette part manquante sans cesse à restaurer. Or les concepts d'activité, de processus, de régression, par et au-delà du réel et de l'imaginaire, rendent bien la mobilité non assurée du conflit intrapsychique du sujet percevant dans sa vision formatrice du monde.

Deuxièmement, le point de vue économique rend compte des gains de l'imaginaire et des pertes du réel dans le processus projectif. Le principe de plaisir éconduit les pulsions désagréables du Ça et les départage au profit d'un désir inconscient. Dans le paradoxe d'une méconnaissance du réel et d'une présumée réalité objective, la projection, sous les traces de l'inconscient, ménage au réel et à l'imaginaire une expression insoupçonnée. «Au lieu que les deux termes soient conçus comme contradictoires, la projection postule l'inclusion du réel dans l'imaginaire»<sup>10</sup>. La représentation projective, sous le travail de déplacement, opère un glissement des idées psychiques aux perceptions sensorielles et s'offre comme illusion de la réalité. Mais aussi la tentation symbolisatrice de la projection, sous le travail de condensation, tresse divers éléments perceptifs en *analogons* particuliers, reconduisant sous une apparence homogène les ambivalences et les dualités propres aux conflits inconscients.

Troisièmement, le point de vue dynamique trace le parcours des incessantes allées et venues du Moi pour endiguer son identité dans les relations de l'extérieur et de l'intérieur, du réel et de l'imaginaire, de la perception et de la projection. Il en indique les pôles extrêmes pour les inclure tous. Le travail de projection délivre de leur unidimensionnalité des notions bien connues, mal comprises, tels la perception, le réel, l'imaginaire. Le processus projectif opère chez le sujet percevant des productions et non des données objectives. Le sujet se démène dans un espace, un temps à construire, à reconstruire dans un automatisme de répétition. Toute perception remet en jeu non seulement une certaine représentation du réel et du monde, mais encore une manière d'être au monde.

\* \* \*

Cependant la projection ne s'élabore pas que défensivement à débattre de sa territorialité perceptive. Elle sait s'étendre en un schéma de représentation laissant poindre, du visible et du visuel de la perception, un espace de figurabilité que la peinture, la photographie et le cinéma sauront reconduire comme expérience perceptuelle. Le corps propre du sujet percevant, addition et inclusion du corps réel et du corps imaginaire<sup>11</sup>, investit structurellement cet espace de figurabilité. Le corps propre s'avère ce lieu de perception, de fantasme et aussi de rêve où s'amortissent les dualités au profit de figures-synthèses; il sait unir dans sa représentation ce qui est séparé dans le processus de perception-projection. «Le corps est ce pouvoir originel de projection implicite dans la séparation du sujet et de l'objet et qu'il faut déduire à partir des traces laissées par l'écran du réel»<sup>12</sup>. Le corps comme schéma de représentation acquiert ainsi un statut métapsychologique rassemblant et médiatisant les diverses strates du processus de la perception et de la projection.

*Médiatisant, aux niveaux conscient, préconscient et inconscient, le double passage de dedans au dehors et du dehors au dedans, le corps propre est l'a priori de l'espace et de la représentation.*<sup>13</sup>

Ce concept de corps revient fréquemment dans de multiples écrits psychanalytiques à propos de l'enchaînement visuel et progressif d'éléments constitutifs rappelant termes à termes ceux d'un dispositif cinématographique: de l'image à sa projection sur une surface-écran. André Green, citant *Le Moi et le Ça* (1923) de Freud, place le Moi corporel au centre des distributions et des répartitions des représentations d'affects dans le système de perception visuelle:

*Le Moi, rappelle Freud, est avant tout un Moi corporel, mais il ajoute: «Il n'est pas seulement un être de surface, il est lui-même la projection d'une surface». Cette précision nous aide à comprendre le rôle du regard et du miroir.*<sup>14</sup>

La contribution de Serge Leclair dans *Démasquer le réel* complète le scénario psychique de nombreux conflits relevant de ce lieu du corps des perceptions et des projections: «Tel est le corps: un ensemble de lieux où l'ordre se démontre conflictuel. Le lieu s'y révèle pour ce qu'il est, la rencontre ou la coïncidence de forces antinomiques»<sup>15</sup>.

La structure concentrique de ce corps incluant un espace de perception qui l'inclut à son tour présente

une certaine réversibilité fertile dans notre rapport au cinéma. L'image du corps comme unité de surface écranique d'inscription, telle que décrite plus haut par Freud et Green, interpelle la complexité de fond de sa propre structure: le corps même de l'image. L'image du corps devient le support, comme on le dit du film, des mouvances psychiques de la représentation dans l'intrication des processus perceptif et projectif. Ce concept opératoire d'image du corps s'érige en instance constituée, constituante et constitutrice et n'implique aucunement un rapport direct au monde, spontané.

Il en est ainsi du corps filmique. Entre le film et le monde, le film – comme opération médiatrice certes, mais aussi productrice – ne se limite pas à un reflet, il maintient ses propres exigences qui ne sont pas celles du monde mais celles de ses matières d'expression et du langage cinématographique. Prise ou éprise dans l'étau de l'image spéculaire du sujet-spectateur, l'analyse doit en délier les composantes originelles narcissiques et lui libérer l'accès à d'autres espaces que les espaces réels et imaginaires, lui libérer l'accès au symbolique.

Le concept d'image du corps invite à évoquer Paul Schilder<sup>16</sup> dont les écrits s'inscrivent au carrefour de la neurophysiologie, de la phénoménologie de Husserl et de la psychanalyse freudienne. Il explique l'image du corps, non seulement sous l'angle de la représentation psychique, mais aussi sous l'éclairage d'un phénomène de signification générale: physiologique, libidinale, sociale. À lui seul, le fondement physiologique de l'image du corps déploie une activité incessante à sa structuration, à sa production, à sa construction. Rien n'est donné, tout est à faire et à refaire. L'expérience visuelle est une expérience active. Quand Paul Schilder réfléchit à l'autoscopie du corps humain, il nous en dit l'insistante et troublante pulsion de perception dans la constitution narcissique du sujet, dans la prise et la reprise de ses représentations identitaires. Schilder donne comme traduction à chaque opération psychique une topographie mobile du voir et ce, des images optiques internes aux regards de l'Autre jusqu'aux Imaginaires collectifs.

Cette vision renvoie d'une certaine façon aux réflexions de Jean-Louis Baudry sur le cinéma qui mènent très loin dans la voie régrédiente du visuel et de la fascination qu'opèrent ses dispositifs. La perception de représentations en images, se donnant pour le spectateur comme de réelles perceptions, produit cette simulation nécessaire à la réciprocité de l'effet cinéma et de l'effet sujet<sup>17</sup>. La relation



cinéma et psychanalyse se théorise, chez Baudry, en un riche déploiement imaginaire d'un dispositif technique et de systèmes psychiques où le désir de montrer et le désir de voir remontent aux origines lointaines du cinéma et du sujet. «Le sujet serait amené à produire des machines susceptibles de lui représenter son fonctionnement d'ensemble, appareils mimant, simulant l'appareil qu'il est»<sup>18</sup>. Ces correspondances entre la technique cinématographique et nos facultés de représentation ne se limitent pas, pour Baudry, à un strict dédoublement des processus du système de la perception, elles vont jusqu'à se prolonger dans l'espace du rêve, par l'intermédiaire des mécanismes de la projection.

*Le rêve, dit aussi Freud, est une projection et, dans le contexte où il l'emploie, le terme de projection évoque à la fois l'usage analytique de mécanisme de défense consistant à renvoyer et attribuer à l'extérieur les représentations et les affects que le sujet refuse de reconnaître pour siens; et un usage sensiblement cinématographique puisqu'il s'agit bien d'images qui, projetées, reviennent au sujet comme un réel perçu de l'extérieur.*<sup>19</sup>

La problématique du visuel de l'image convoque deux grands systèmes psychiques de la pensée freudienne. Le premier, le système Perception-Conscience, indique, en postulant les termes de trace, d'inscription, l'axe sémiotique de sa production. Le second, la représentation de chose et la représentation de mot, est l'axe symbolique du figural. La projection puise dans le premier système son processus imaginaire et, dans le second, sa tentative symbolique d'une vision formatrice du monde.

Le corps de l'image filmique, comme réversibilité opérationnelle de l'image du corps du sujet *versus* une production cinématographique, engage un processus doublement imaginaire. Les prolongements cinématographiques des projections mentales de la surface du corps les dédoublent sur écran en représentations filmiques. La parenté des concepts opératoires ne pousse toutefois pas l'analogie jusqu'à l'identification de la représentation du monde et de la représentation cinématographique. La perception de représentation se substitue en creux au réel de la perception. Cet écart, lieu nécessaire à l'identification primaire, doit être maintenu. L'analogie symétrique, spéculaire, l'empêcherait de symboliser.

*C'est par l'asymétrie que nous avons aussi appelée réfraction dioptrique, que le sujet peut sortir de cette captation en miroir,*

*dans la mesure où le sujet atteint ce maximum asymétrique caractéristique du langage qui, cassant la compulsion de répétition, par l'irréductibilité polysémique du signifiant rend toute substitution possible, c'est-à-dire toute métaphore possible.*<sup>20</sup>

Ces formations substitutives prennent corps cinématographiquement, donnent à voir, construisent un espace imaginaire, instituent un cadre imageant. Grandes énonciatrices, elles se joignent à la narration et à la représentation filmiques en un ultime point de vue afin de faire sens et de symboliser.

Plus encore, cette notion de projection me semble être à la fois dans et au-delà du signifiant cinématographique, le couvrant et se laissant découvrir, puisque la projection interpelle le monde et son origine, la représentation et le sujet percevant. Et c'est pourtant bien dans ces mécanismes de projection du sujet dans sa représentation au monde que l'on pressent la genèse d'une fiction psychique. Le corps propre devient espace et l'espace devient corps imaginaire où miroirs et reflets du monde dressent un texte latent de fausses pistes et de faux-semblants.

Par sa dualité, le couple perception et projection pose en abîme cinématographique les concepts de documentaire et de fiction, de récit factuel et de récit fictionnel. Ces processus se distinguent en tant que modes d'énonciation, mais s'interpénètrent dans leurs représentations cinématographiques. Ces Caïn et Abel de l'histoire et de la théorie du cinéma, nécessaires au geste de sa fondation – des frères Lumière à Méliès –, vivent non seulement par commensalisme de part et d'autre de leurs productions, mais s'y nourrissent à l'intérieur même de leurs expressions de la monstration à la narration. Cette labilité d'un moment de cinéma se lit dans son espace imaginaire. Perception et projection, documentaire et fiction, réel et imaginaire ne sont certes pas des opérations homogènes, mais, dans leurs achèvements, ils réaménagent leurs réciproques lacunes, dans leurs différences, ils se disent leurs mutuelles nécessités et, dans leurs croyances imaginaires et défensives, ils épaulent une réalité qu'ils tentent d'aborder ou de saborder. Ils vivent à deux une réalité intermédiaire sans abdiquer de part et d'autre de leurs fonctions pour que peu à peu s'installe un désaveu au cœur de leur concept, un «je sais bien... mais quand même» déjouant leur dualité, leur gémelliparité. Freud, dans son texte sur *L'Inconscient* (1915), détache à juste titre de la

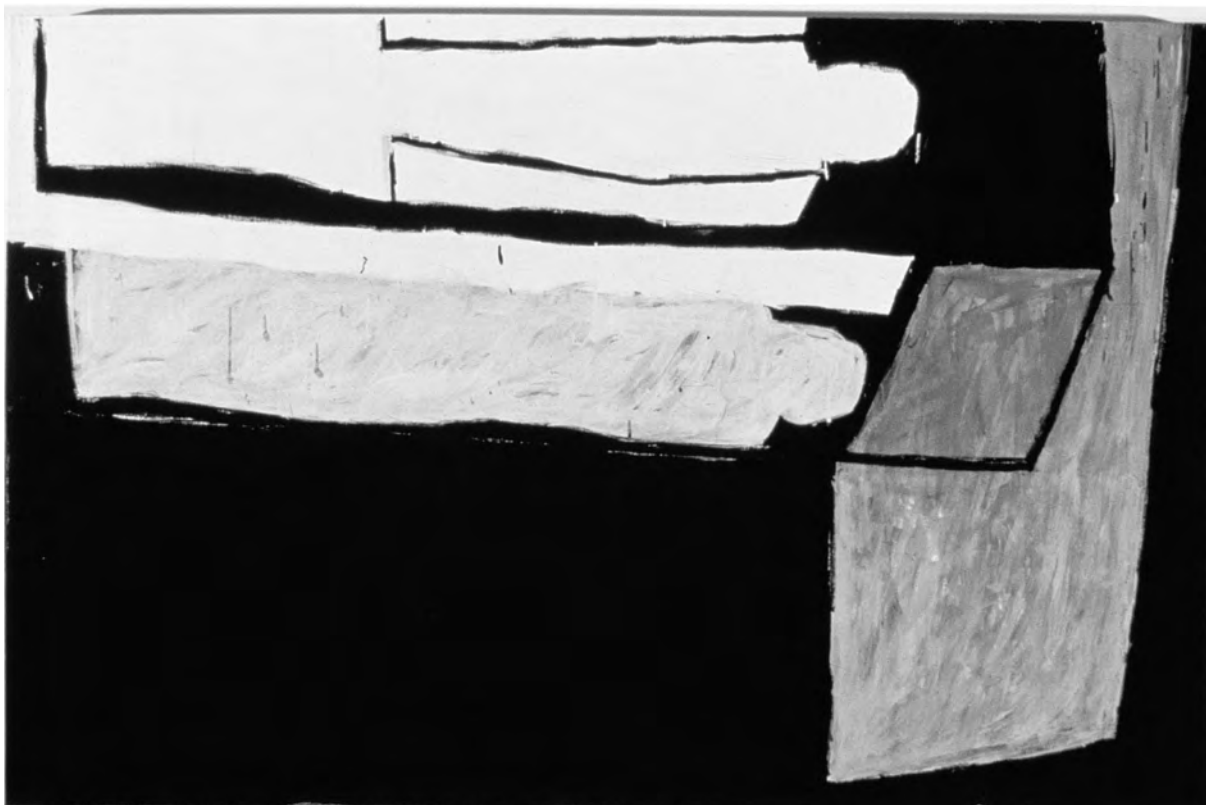
perception externe son degré de conscience et le processus psychique inconscient qui l'alimente.

*De même que Kant nous a avertis de ne pas oublier que notre perception a des conditions subjectives et de ne pas la tenir pour identique avec le perçu inconnaissable, de même la psychanalyse nous engage à ne pas mettre la perception de la conscience à la place du processus psychique inconscient qui est son objet. Tout comme le physique, le psychique n'est pas nécessairement en réalité tel qu'il nous apparaît.*<sup>21</sup>

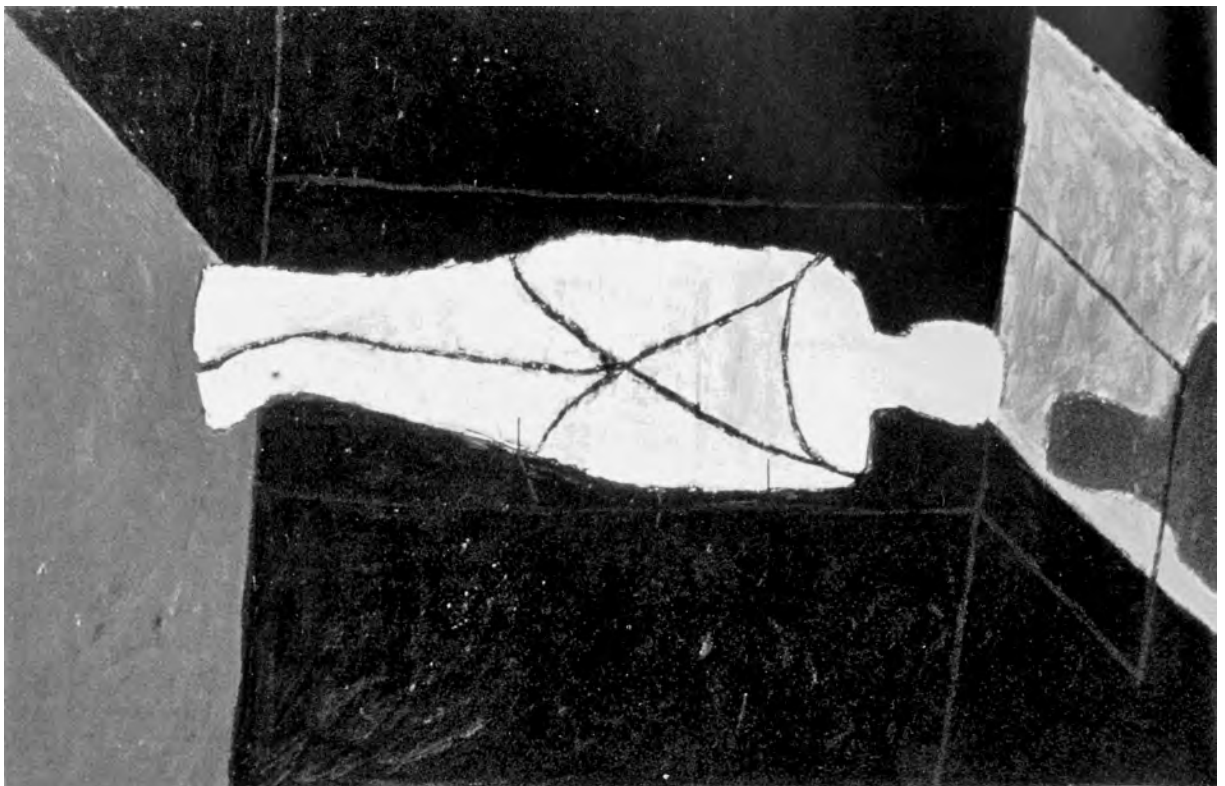
#### NOTES

1. C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, U.G.E., coll. « Idées », 1977, p. 75.
2. Sami-Ali, *De la projection*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Psychismes », 1970, 270 p.
3. J. Aumont, *L'Image*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1990, p. 34.
4. Sami-Ali, *De la projection*, p. 194.
5. *Ibid.*, p. 67-68.

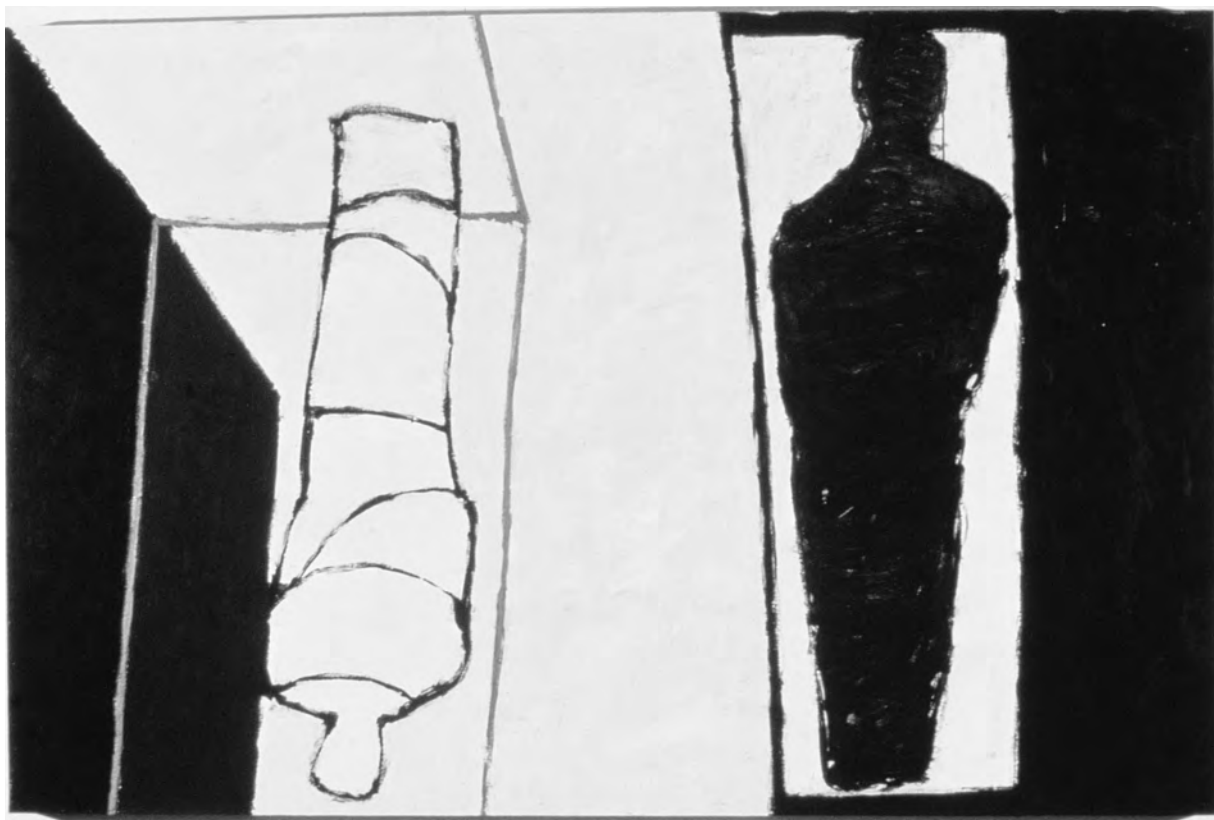
6. J. Aumont, *L'Image*, p. 58-62.
7. *Ibid.*, p. 62.
8. Sami-Ali, *De la projection*, p. 89.
9. *Ibid.*, p. 165-192.
10. *Ibid.*, p. 177.
11. Sami-Ali, *Corps réel, Corps imaginaire*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1977, 160 p.
12. *Ibid.*, p. 84.
13. Sami-Ali, *L'Espace imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 245.
14. A. Green, *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 40.
15. S. Leclaire, *Démasquer le réel*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971, p. 62. L'italique est de l'auteur.
16. P. Schilder, *L'Image du corps*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, 352 p.
17. J.-L. Baudry, *L'Effet Cinéma*, Paris, Albatros, coll. « Ça cinéma », 1978, p. 47.
18. *Ibid.*, p. 48.
19. *Ibid.*, p. 40.
20. N. Nicolaïdis, *La Représentation*, Paris, Dunod, 1984, p. 15.
21. S. Freud, « L'Inconscient », dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983, p. 74.



Robert WOLFE, *Tombeau d'Adolphe Vogel et Henrich von Kleist*, 1986, acrylique sur toile, 138 x 211cm.



Robert WOLFE, Tombeau de Léonie, 1986, acrylique sur toile, 135 x 208cm.



Robert WOLFE, *Tombeau d'Alfred et Aimela*, 1986, acrylique sur toile, 137 x 207cm.



# LA NÉGATION DE RESTRICTION

## PERCEPTION, RÉDUCTION ET FOCALISATION

LARRY R. MARKS

*Hélas! quand je regarde maintenant autour de moi,  
il y a déjà bien du vide.*

*Lamartine*

### INTRODUCTION

En étudiant la représentation linguistique de la perception dans le cadre d'une dynamique de forces, nous avons déjà abordé le rapport entre le verbe de perception et l'opération de négation<sup>1</sup>. Nous nous proposons maintenant d'étudier ce rapport dans l'une de ses manifestations possibles, à savoir sous l'angle du fonctionnement de la négation dite de restriction dans la sémantique de l'événement perceptif. Notre discussion se limitera donc pour l'essentiel à ce que nous appelons l'*Esthésie Restrictive*<sup>2</sup>, définie comme l'encadrement d'un événement de perception par la double particule *ne... que*. L'étude de ce tour exceptif dans l'œuvre de Lamartine et de ses contemporains nous a conduit à distinguer trois principaux types (adversatif, singularisant et uniformisant), chacun exprimant un *style perceptif* particulier. En effet, le choix du procédé de la restriction est particulièrement bien adapté à l'expression d'une esthétique de la perception, comme celle de Lamartine que nous étudierons ici, où tout phénomène sensible est soumis à un mouvement négatif de diminution – de décroissance ou de réduction – à une apparence indécise, rapprochée autant que possible de l'informe.

### LA SÉMANTIQUE DE L'OPÉRATEUR *NE... QUE*

Nous introduirons notre modélisation de *ne... que* en faisant quelques remarques à propos de *mais*, sémantiquement voisin de la négation de restriction à plusieurs égards. Pour B. Pottier, *mais* évoque un cinétisme qui le situe dans un champ notionnel où il est isotope d'*éloignement*, de *divorce*, de *départ* et de *disjonction* (1992 : 57). Tout ce qui n'est pas entièrement affirmatif dans l'esprit du locuteur est susceptible d'engendrer *mais* (ex. : « il est intelligent *mais* trop

jeune »): on discerne ici un mouvement vers la négativité, *mais* introduisant un propos en opposition avec ce qui précède et donc un deuxième ordre de valeur, d'où la justesse de son assimilation avec les mouvements que nous venons de citer: on divorce *de* quelqu'un, on s'éloigne ou on se disjoint *de* quelque chose, etc. L'emploi usuel de *mais* est donc celui d'un inverseur, marquant le passage d'un ordre à un autre. En plus de signifier l'exception, *mais* peut avoir un sens adversatif:

*Jérôme voit la maison mais pas la porte.*

*Mais* se situe à la frontière de deux mouvements opposés et marque le passage de l'un à l'autre, ce qu'illustre le schéma suivant:

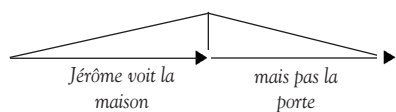


figure 1

*Mais* constitue le vrai focalisateur de l'énoncé: c'est l'idée de restriction que l'énonciateur a choisi de privilégier au moment de son énonciation. L'affirmation « Jérôme voit la maison » exprime un événement perceptif effectif. On peut interpréter cette première relation prédicative comme un mouvement allant au positif, dans la mesure où elle représente un procès ouvert signifié par un verbe extensif. La conjonction *mais* brise ce mouvement au positif. Phénoménologiquement, *mais* signifie une restriction de la vision (ou restriction qualitative) et, par rapport au domaine de référence sous-jacent à l'énoncé, une négation (Jérôme regarde *mais ne voit pas* la porte), d'où l'adversation. En d'autres mots, l'idée d'exception signifiée par *mais* est engendrée à partir d'une expérience perceptive négative, en l'occurrence liée au blocage de la visée. Le schéma ci-dessus recouvre deux orientations discursives opposées ou, en langage guillaumien, deux « mouvements de pensée »; le deuxième, proprement *fermant* ou *intense* selon la terminologie adoptée, est visualisable sous la forme suivante<sup>3</sup>:

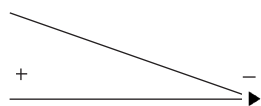


figure 2

Ce schéma (fig. 2), allant du plus au moins, représente intuitivement l'idée de restriction et, plus généralement, tout processus discursif négativisant; il est donc l'inverse de celui qui vise à poser un procès *ouvert*, assertif (cf. Moignet, 1974: 101), ou extensif (Zilberberg, 1988: 100). Pour notre propos, ce schéma nous semble apte à illustrer le sort du qualitatif lorsque intervient au cours d'un acte de perception l'idée de restriction, signifiée en discours par l'opérateur *ne... que*. Le schéma doit donc se lire non pas uniquement comme un mouvement fermant propre à la pensée négative, mais aussi comme un mouvement de restriction qualitative et, selon le cas, comme un véritable *vidage qualitatif*. Ce « vidage », que l'on observe surtout dans les *esthésies restrictives* adversatives, ne peut être complet. La présence dans la phrase de *que* signale que le qualitatif ne s'est pas éclipsé totalement; autrement dit, la restriction laisse toujours intacts au moins quelques vestiges du perceptible. À titre d'exemple, considérons les deux énoncés suivants:

- (i) *Du haut des pics septentrionaux on n'en voit que la cime; dès que l'on descend on ne voit plus rien: la montagne se cache derrière des remparts de l'aspect le plus repoussant, et s'entoure de déserts imparfaitement connus des bergers mêmes qui en fréquentent passagèrement les lisières.* (Ramond de Carbonnières, 1978: 32)
- (ii) *Aucune lumière sur toute cette côte [...] aucun bruit que le battement de la voile qui n'a point de vent, et que le branle du mât fait retentir de temps en temps contre la grande vergue...* (Lamartine, 1862 - II: 325<sup>4</sup>)

Alors que (i) illustre une négativation mise au service d'une éclipse totale du qualitatif, la conjonction *que* en (ii) annonce que le sujet est parvenu à extraire un minimum d'éléments perceptibles d'une négativité phénoménale accusée par la répétition de l'indéfini « aucun ». La négation de restriction suppose un mouvement vers la négativité suivi d'un mouvement inverse vers le positif. Ces deux mouvements sont donc, classiquement, successifs et opposés: négativation *plus* exception. En psychomécanique, la morphologie de la négation est liée à ce double mouvement<sup>5</sup>. Il importe d'abord de préciser la nature de *que*, dont le rôle est d'introduire cette exception. *Que* admet deux types de compléments: il peut être complémentateur des comparatives phrastiques (ex. « Jean est plus grand que Jérôme. »); ou il peut être exceptif, fonctionnant

alors comme conjonction ou, mieux encore, comme « conjonction adversative »<sup>6</sup> (Muller, 1991 : 298). Moignet (1959 : 9) distingue ces deux usages de façon très nette quand il situe *que* « comparatif » et *que* « exceptif » « de part et d'autre d'un seuil, le seuil qui sépare *que* représentant nominalisateur par le dedans, de *que* nominalisateur pur, par le dehors ». Développée à partir de la linguistique de G. Guillaume, cette distinction sera plus tard reprise par A. Culioli avec seulement de légères modifications terminologiques, que nous adopterons ici :

*L'espace de référence a des propriétés topologiques : en particulier, on pourra y distinguer un centre organisateur [...], un Intérieur, un Extérieur et une Frontière.* (1992 : 10)

Ainsi, pour Culioli, une particule exceptive, en position liminaire au sens étymologique du terme, indique que l'on distingue deux zones de validation, Intérieur et Extérieur, entre lesquelles existe une relation d'altérité. Déjà en 1959, la notion d'altérité occupait une place centrale dans la théorie de Moignet. En effet, selon celui-ci, l'origine historique et la signification de base de *ne... que* le rendent applicable à la négation de l'altérité et non pas à la négation d'une quantité.

Dans ce cadre de référence, la notion d'altérité est capitale pour l'interprétation sémantique de la négation, bien qu'elle ne puisse être utilisée pour définir la négation, pas plus que les autres concepts que l'on a pu lui associer : l'absence, l'inversion, le vide, le blocage, etc.

Plusieurs linguistes (Barbaud, 1985 ; Ducrot, 1980 ; Zuber, 1972) ont souligné que le contenu des phrases avec *ne... que* pouvait se décomposer en deux propositions distinctes, l'une qui affirme quelque chose et l'autre qui nie autre chose à partir du même schéma d'énonciation. Ainsi, une *esthésie restrictive* simple du type « Jérôme ne voit que la porte » s'analysera comme suit :

- (i) « Jérôme voit la porte » et
- (ii) « Jérôme ne voit pas autre chose » [c'est-à-dire autre chose que la porte]<sup>7</sup>.

Selon cette optique, *que* a deux rôles :

- (a) évoquer l'altérité rattachée à la partie négative (c'est-à-dire le contenu de « autre chose ») ; cette altérité repose sur une dissimilation qualitative – fortement polémique dans certains cas – entre les valeurs associées aux parties négatives et positives du tour. Puisqu'elle est liée à une axiologie qui définit les bonnes et les mauvaises valeurs, cette dissimilation nous permet de cerner au sein de

l'*esthésie restrictive* deux points de vue distincts, marqués linguistiquement par la présence de la double particule *ne... que* ;

- (b) introduire le terme excepté, en opérant ainsi une inversion du négatif au positif. *Que* signifie que l'on effectue une restriction et l'on supposerait qu'à sa suite n'existe que ce qui n'a pas été éliminé par lui. Mais l'on verra que la valeur d'exclusion du tour avec *ne... que* varie, si bien qu'il semble plus contrastif ou comparatif qu'exceptif ou adversatif.

Il nous serait possible d'attribuer à l'exemple que nous avons évoqué le trait /adversation/, si l'on savait par le contexte que ce qui était visé par le sujet était une maison, dont seule la porte s'avérait visible. La porte, dans ce cas, représenterait une *valeur par défaut* et l'altérité relèverait d'un blocage de la visée. De plus, nous aurions affaire à une restriction qui irait dans le sens d'une Totalité vers une Partie. L'identification de cette relation requiert que l'on interprète *ne* comme un quantificateur négatif et, corrélativement, *que* comme une variable liée par ce quantificateur. Chaque type d'*esthésie restrictive* comporte une relation de quantité particulière, dont dépend étroitement sa définition.

À la lumière de ces remarques, nous devons ajouter au schéma de restriction l'élément qui servira à démarquer la frontière entre le mouvement négatif de la perception (signifié par *ne*) et l'expression de la restriction proprement dite (signifiée par *que*) :

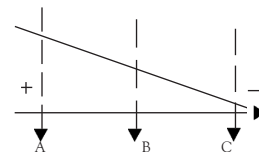


figure 3

La flèche descendante démarque la frontière entre le négatif et le positif : elle dénote le *moment* où le mouvement négatif de la perception s'arrête puis *cède* à l'idée de restriction. Il importe de signaler que l'arrêt du mouvement négatif est susceptible d'être modulé – vers l'étroit (à droite du schéma) ou inversement – selon la façon dont l'événement est modalisé. Parmi toutes les modulations théoriquement possibles, nous en retiendrons trois qui nous semblent correspondre à la plupart des *esthésies restrictives* (représentées dans le schéma par les

flèches A, B et C). L'emplacement de la flèche sur le schéma signifie à la fois la teneur que le locuteur a choisi, au moment de son énonciation, de donner au mouvement négatif et le statut conséquent du qualitatif au sein de ce même procès. Il y a des cas, que l'on qualifierait d'arrêt précoce (correspondant au point A du schéma), où l'inversion presque immédiate vers le positif rend peu sensible la négativation. C'est ce qui arrive notamment dans les *esthésies restrictives* où le complément introduit par *que* constitue une proposition qui suit de peu la prédication d'existence d'un objet. Par exemple le sujet ouvre les yeux et s'exclame : « Je ne vois que de la neige ».

Au moins quatre éléments doivent être pris en considération afin de déterminer de quel *style perceptif* il s'agit dans un emploi donné, et partant, de sa teneur négative : (i) le type de verbe utilisé et sa modalisation ; (ii) la dimension cognitive de l'*esthésie restrictive* ; (iii) la façon dont se construit l'altérité ; (iv) les relations de quantité existant entre la partie négative et la partie positive de l'*esthésie restrictive*.

Une façon de caractériser la différence entre un énoncé affirmatif et un énoncé négatif consiste à dire que le premier est centré sur la description d'un référent, alors que le deuxième est centré sur un énoncé antérieur dont il asserte le rejet (Muller, 1991 : 34). L'opérateur *ne... que* obéit à cette logique, qui toutefois n'exclut pas la valeur descriptive d'un énoncé négatif : elle ne fait que la subordonner à la fonction polémique ou métalinguistique de la négation<sup>8</sup>. En effet, le fonctionnement de la négation de restriction impose des contraintes sur la sélection du verbe pouvant figurer entre *ne* et *que*. Sur les trois cents exemples de notre corpus, « voir » est de loin le verbe de prédilection de l'*esthésie restrictive* ; viennent ensuite, en ordre de fréquence, les verbes « apercevoir », « distinguer », « entrevoir », et « reconnaître ». Relativement à la classe des verbes de perception en français, ces cinq verbes partagent un certain nombre de traits, dont une agentivité faible ou nulle, l'inchoativité, une certaine difficulté d'accès, la détermination qualitative minimale de leurs compléments, etc.<sup>9</sup>. Dans le contexte de l'*esthésie restrictive*, ces verbes paraissent *résultatifs*, au sens où ils impliquent un état présent résultant d'un acte perceptif effectué antérieurement à l'énonciation du tour restrictif, cet acte étant négativisé. Par exemple, l'énoncé « Jérôme voit la maison mais pas la porte » suppose la chaîne événementielle suivante, où

l'acte de « regarder » constitue un domaine de référence : (Jérôme *regarde* [agentivité +], mais *ne voit pas* autre chose que la maison [= négation de cet acte], et comme conséquence de ce premier acte, le sujet choisit ensuite de faire voir en énonçant la phrase « je ne vois [agentivité –] que la maison »). Les deux actes n'ont pas le même caractère phénoménal ; le deuxième constitue un sens positif – une exception – pour l'acte négativisé sous-jacent à l'énoncé.

#### LES ESTHÉSIES RESTRICTIVES

Le complément introduit par *que* peut avoir un caractère *extense* ou *intense*, ces deux traits étant analogues aux deux orientations discursives illustrées par le schéma guillaumien. Un exemple simple permet de distinguer l'aspect « extense » du tour restrictif :

*Jérôme ne voit pas que des feuilles.*

Ici, *pas* joue le rôle d'inverseur, en freinant le mouvement négatif (Jérôme *ne voit...*) en faveur d'une positivité, proprement extensive : l'implication étant que le sujet voit effectivement autre chose que des feuilles (ce qui aurait été mis en doute dans un énoncé antérieur, d'où le caractère polémique de cette négation). Ainsi, peut-on dire que « ne voit pas que des feuilles » constitue le foyer de la phrase, puisque c'est l'affirmation d'une ouverture du champ de vision qui est topicalisée par l'énonciateur qui nie l'hypothèse d'une restriction. Dans l'exemple suivant, au contraire, le complément introduit par *que* est intensif :

*l'œil n'y distingue que quelques anses où se réfugient les nombreux pirates de ces bords, et quelques promontoires avancés qui portent...* (Lamartine, I : 99)

Nous disons du complément qu'il est « intensif » lorsqu'il a la valeur d'une *limite* ; le terme « limite » signifie que la partie positive du syntagme ne transcende pas la négativation, c'est-à-dire qu'il n'y a aucun mouvement vers l'Extérieur, comme dans l'exemple précédent, où la négativité est annulée par l'inversion. Or, l'exemple (Lamartine, I : 99) pourrait avoir une valeur de *seuil*, et donc une extensivité : il suffirait que la partie positive prenne un minimum d'autonomie par rapport au mouvement négatif porté par *ne* ; par exemple, il est loisible d'imaginer que le terme positif réduit (c'est-à-dire les « anses » ou les « promontoires ») soit repris et refocalisé par la vision, ce qui donnerait :

*l'œil n'y distingue que quelques anses... ces anses qui pourtant ont quelque chose de si ... [qualités X, Y, Z]*

La reprise par la vision du terme excepté signale un redressement vers le positif et joue le même rôle que l'inverseur *pas* dans l'exemple précédent. Dans le cas des *esthésies restrictives* adversatives, de telles reprises vers l'Extérieur sont cependant rares; cela s'explique en partie par le fait que, dans certaines de ses manifestations, le choix du tour restrictif naît du sentiment, réel ou imaginaire, d'une limitation sensible affectant le rapport perceptif, ayant comme conséquence que la valeur du terme excepté est différente de celle qui définit une visée au sein d'un domaine de référence, d'où l'altérité. Nous touchons ici à une condition qui expliquerait la raison du glissement de l'effet de sens « exception » vers celui d'« adversation ». Cette condition repose sur l'existence d'une division axiologique entre les ordres qualitatifs rattachés aux parties négatives et positives de l'énoncé, de sorte que l'exception produise un effet de sens comparable à ce qui serait rendu par un tour concessif, tel que « mais seulement ». Considérons deux exemples :

(i) *L'étendue était sombre.*

*Je voyais seulement au loin, à travers l'ombre,  
Comme d'un océan les flots noirs et pressés,  
Dans l'espace et le temps les nombres entassés !*  
(Hugo, *Les Feuilles d'automne* : 98)

(ii) [...] *la nuit nous dérobe entièrement l'horizon; nous n'avons assez de lumière que pour distinguer à nos pieds les précipices sans fond où le moindre faux pas de nos chevaux nous ferait rouler...* (Lamartine, II : 77)

L'énoncé (i) peut facilement accommoder la double particule *ne... que*, et ce, sans que son sens en soit beaucoup affecté : « Je ne voyais que [...] les nombres entassés » ; de même, l'énoncé (ii) peut être formulé avec un marqueur de concession : « il y a *seulement* assez de lumière pour distinguer les précipices », ou bien, « on cherche l'horizon *mais* on voit *seulement* les précipices ». Ces paraphrases font ressortir une tension – et un certain antagonisme – contenus dans l'exemple (ii) : d'un côté on a une visée définie par rapport à un domaine de référence, « nous [cherchons] l'horizon », et de l'autre, une discontinuité : « mais nous distinguons seulement les précipices ». Ici, *seulement* fait ressortir qu'il s'agit d'une restriction dans le champ de vision (viser un *ensemble*

→ n'en distinguer qu'une *partie*) et cette dissimilation qualitative est compatible avec l'interprétation d'une altérité dans la visée. De telles discontinuités définissent la restriction adversative : on a affaire à un événement initial – interrompu par un antagoniste –, ce qui négativise cet événement et donne lieu à une valeur différente de celle qui est anticipée ou visée. C'est pourquoi nous parlons de *valeur par défaut*.

Il existe toujours un rapport d'inégalité quantitative entre la partie négative et la partie positive de l'*esthésie restrictive* adversative. Très souvent, la quantification introduite par *que* représente un morcellement, voire un *fractionnement*, de la quantification rattachée au domaine négatif. Par exemple, la restriction adversative typique lexicalise les rapports entre la totalité et la partie, ainsi que l'identité de l'agent-bloqueur :

*Leurs masses immenses jettent une ombre sur les eaux du côté de terre; on n'en aperçoit en entier que cinq ou six; la colline et les arbres cachent une partie des autres...*

(Lamartine, II : 363)

La quantification du domaine négatif est souvent implicite :

*Les derniers pas, avant de découvrir Jérusalem, se font dans une avenue creusée au milieu de rochers funèbres qui s'élèvent de dix pieds au-dessus de la tête du voyageur, et ne laissent voir que la partie du ciel qui est au-dessus de lui.*

(Lamartine, I : 400)

Ici, *que* nominalise une *partie* d'une zone qualitative plus large (c'est-à-dire le ciel entier, considéré comme totalité) qui, elle, fait l'objet d'une négation : le sujet *ne voit pas plus* du ciel qu'une partie. La suppression du partitif nominalisé (c'est-à-dire restriction au terme « ciel » seulement) aurait contribué à ouvrir le champ de vision. Non seulement le partitif sert à restreindre le champ de vision, mais l'aspect adversatif semble augmenter très souvent en fonction du degré de fractionnement de l'objet visé : plus celui-ci est réduit qualitativement, plus l'aspect adversatif du procès est marqué; par exemple, la suppression de la propriété « sommités » dans « ... de nombreuses maisons de campagne dont les jardins, entourés de murs, *ne laissent apercevoir que les sommités des arbustes ou les arceaux verts des treilles* » (Lamartine, I : 32), aurait diminué l'effet d'obstruction et, partant, aurait rendu excessif le degré de difficulté perceptuelle



exprimé par le groupe « ne laisser apercevoir que ». Ce même groupe apparaît dans l'exemple précédent (*ibid.* : 400), où le sujet grammatical de la phrase est « les rochers funèbres » qui, jouant le rôle d'antagoniste ou d'agent-bloqueur, fait du sujet un sujet passif, en position d'objet. L'adversation est souvent manifestée par les verbes causatifs de ce genre (on trouve aussi, entre autres, les verbes *cacher*, *empêcher*), lesquels signifient une pondération de forces en faveur de l'antagoniste. Et quoiqu'il s'agisse ici d'un schème de blocage, il n'est pas *maximal*, comme dans cet exemple de Chateaubriand : « Au nord, le mur de Jérusalem qui passe sur la cime de Sion, vous empêche de voir la ville. » (Chateaubriand, *Itinéraire* : 288) ; à l'inverse de ce schème, il y a celui d'une ouverture : « Le Nil était dans toute sa beauté [...] ; il laissait voir, le long de son cours, des plaines verdoyantes de riz [...] » (*ibid.* : 375).

Du point de vue thématique, la restriction adversative met en jeu un scénario où le mouvement de la perception vers le monde est entravé par quelque chose qui va *contre* la perception. Pour le sujet, ce « quelque chose » est un antagoniste, dont l'identité relève soit d'une grandeur extensive (ex. la distance entre le sujet et l'objet visé) soit d'une grandeur intensive (ex. : un faible éclairage). L'adversation en ce sens peut se vérifier au moyen d'une opération paraphrastique avec la locution prépositionnelle « à cause de ». Ainsi, pour l'occurrence « je les cherche en vain dans la brume enflammée où son doigt me les indique. Je ne vois rien que le brouillard transparent que la chaleur élève... » (Lamartine, I : 152), on obtiendrait « je ne vois pas [les montagnes] à cause du brouillard », ce qui fait ressortir non seulement l'identité de l'antagoniste, mais aussi le fait qu'il s'agit de l'altérité dans la visée.

De telles discontinuités sont absentes des *esthésies restrictives* que nous avons caractérisées comme *singularisantes*. En règle générale, elles sont associées à la perception auditive :

*Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence ;  
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,  
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence  
Tes flots harmonieux.*  
(Lamartine, *Œuvres poétiques* : 38)

On ne peut parler indifféremment d'exception et de restriction. Par exemple, pour qu'il y ait restriction dans le cas de la perception auditive, il faudrait que dans la

partie négative du syntagme existe un ordre qualitatif manifestement plus large ou plus général dont une propriété est isolée, à savoir celle qui est nominalisée par *que*. On peut parler de restriction dans le cas de la phrase « je n'entends que la voix de Jérôme » si le contexte permet une reconstruction du type : « je n'entends que la voix de Jérôme (et non celles de Pierre et de Marie à cause du bruit) ». La restriction peut aussi être signifiée par la réduction progressive de l'audible au cours de la négativation, comme dans *je n'entends plus rien* [qualités X, Y] *que la voix de Marie* [qualité Z]. L'exemple ci-dessus, par contre, ne satisfait à aucune de ces conditions : la partie négative de la phrase exprime une absence – ou nullitude qualitative – qui ne peut être réduite. Cette absence est le propre du mouvement négatif, qui consiste à établir un fond – qui n'est rien d'autre qu'un vide sonore – sur lequel se profilera une singularité. Ce contraste, lorsqu'il devient sensible pour le sujet, est ce qui engendre l'idée d'exception. Le vide en question est souvent manifesté par des formules telles que « le silence règne », « la paix de ce lieu » ou, comme dans notre exemple, « nous voguions en silence » ; il peut aussi apparaître de manière plus discrète : « On n'entendait d'autre bruit que la chute de quelques feuilles sèches de l'hiver précédent » (Lamartine, *Raphaël* : 239). Il s'agit ici d'un acte de perception auditive, modalisé négativement (on n'entend pas d'autre bruit), qui est interrompu par l'appréhension d'une singularité, ce qui inverse le mouvement négatif en une valeur positive non réduite. Cette valeur est dite « non réduite », car l'inversion du mouvement négatif est sentie comme une exception et non pas comme une restriction, ce qui se produirait par exemple si l'inversion suivait une négativation très avancée et introduisait une qualité dont le statut serait résiduaire, comme dans « On n'entendait plus que de rares voitures résonner par intervalle sur les pavés du quai... » (*ibid.* : 215). On remarquera la présence d'un adjectif d'altérité qui forme le tour *ne... autre... que* ; en effet, *que* introduit une singularité mais en même temps renvoie à son antécédent « autre », qui équivaut figurativement au silence. La double particule *ne... que* devient par conséquent associée à un foyer de contraste entre les deux parties du tour et non pas à une simple opposition, ce qui nous incite à attribuer à *que* un rôle plutôt comparatif qu'exceptif. C'est par contraste sur un fond d'absence que devient particulièrement saillante la présence du sujet au corrélat de sa perception. L'altérité du

tour ne... autre... que est donc issue d'une division d'ordre qualitatif, sans que cette division s'associe à une disparité évaluative qui est le propre de la restriction. L'effet est donc celui d'une focalisation équilibrée sur les deux mouvements successifs.

Or, il est possible dans la singularisation d'avoir une pondération sur le mouvement négatif. Forbin, par exemple, met en relief la partie négative, où domine le point de vue du sujet sur l'absence, en employant un verbe d'action dont le sujet est le terme excepté lui-même, lequel est responsable de la rupture du mouvement négatif :

*La paix de ce lieu n'est troublée que par le bruit sourd des flots de la mer Noire, qui viennent se briser avec fracas contre les écueils des îles Cyannées et les rochers de Fanariki.*  
(Forbin, *Voyage dans le Levant*: 452)

Dans le cas des *esthésies restrictives uniformisantes*, la positivation va résolument à l'encontre de l'idée d'exception. L'exemple type comporte *de*, suivi de l'article au singulier : « je ne vois que de l'eau ». On parlera dans ce cas de *vision globale*, puisque la pluralité qui compose le terme positif – formellement une quantification totalisante – est considérée dans son ensemble, comme une seule entité ou qualité. Mais si la restriction est ici liée aux conditions objectives de la perception, il n'en va pas de même dans un énoncé comme « je ne vois rien que des ratés », où l'attribut « raté » n'appartient pas objectivement à l'ensemble des êtres auxquels il est collé. Dans cette situation, personne n'est épargné de l'attitude négative qui domine la perception du sujet : *Tout le monde, sans exception, mérite l'étiquette de « raté »* ; d'où le terme uniformisation. On reconnaît à cette quasi-annulation du qualitatif un des enjeux majeurs de l'esthétique lamartinienne, qui se présente comme un effort délibéré pour réduire les formes sensibles du monde phénoménal, par un processus essentiellement négatif, à une seule masse uniforme où il n'y a presque plus rien à distinguer. Le mouvement négatif qui agit sur les formes et qualités sensibles tend, tôt ou tard, à les annuler ou bien à les ramener à une sorte d'image globale, de plus en plus vaste mais de moins en moins déterminée. Contrairement au tour ne... autre... que – marque d'altérité –, la restriction uniformisante introduit souvent un adjectif d'identité :

*De temps en temps les montagnes se concassent et se fendent en gorges étroites et profondes : abîmes où nul sentier ne*

*conduit, où l'œil ne voit que la répétition éternelle des mêmes scènes qui l'environnent.* (Lamartine, II : 4)

Ce que l'énonciateur donne à voir, à la suite de l'interception du mouvement négatif, est l'exclusion même du principe de différenciation qualitative : tout est réduit à la *mêmeté*. Le contenu du complément introduit par *que* ne transcende pas le mouvement négatif ; au contraire, il hérite de la négativité portée par *ne* ou, en d'autres mots, de l'attitude négative qui sous-tend la perception. L'altérité potentielle implicite dans la partie négative est rejetée. Ce rejet marque une indifférence de principe vis-à-vis le qualitatif, indifférence qui définirait la négativité de la perception. Cette indifférence, chez Lamartine, se traduit souvent par l'écrasement du qualitatif sous le quantitatif. L'effacement du qualitatif se fait à travers une quantification lourde et fort indécise, et se termine en une formule d'imprécision qualitative des plus achevées :

[...] il n'y a que des montagnes, des gorges qui les séparent, de petits vallons tapissés de prairies qui se creusent entre les racines des rochers, des ruisseaux qui y serpentent, des torrents qui les blanchissent de leur écume, des forêts qui se suspendent à leurs flancs, qui glissent dans leurs ravines, qui descendent jusqu'aux bords des golfes nombreux de la côte ; une variété de formes... (Lamartine, II : 382).

#### LE VIDAGE QUALITATIF

L'éclipse du qualitatif chez Lamartine se fait de deux façons : par la diminution graduelle de l'éclairage ou, le plus souvent, par l'éloignement des objets perçus du point de vue d'un sujet percevant qui, lui, ne se meut pas. Dans le deuxième cas, le processus de réduction qualitative s'opère concurremment avec une *mise au lointain* progressive des formes sensibles vers une indistinction générale dont la double particule ne... que est souvent le principal opérateur, comme l'illustre très clairement cet exemple abrégé :

*Au delà, la mer n'est plus qu'un fleuve qui passe entre deux pelouses. [...] Enfin, le fleuve n'est qu'un ruisseau dont les rames des caïques touchent les deux bords, [...] au fond, le regard se perd entre les colonnades vertes et irrégulières des arbres qui ombragent le ruisseau...* (Lamartine, II : 419)

Plusieurs groupes, tels « ne... rien... que », « ne... plus... que » et « ne... plus rien... que », sont susceptibles de

produire l'effet d'un mouvement négatif poussé presque à son terme, si bien que l'ouverture sur le positif paraît plus étroite que dans l'emploi du simple *ne... que*. Avec l'atténuation du mouvement négatif est donc transportée, dans la partie positive, une part importante de négativité, de sorte que paraissent dévalorisées les qualités qui la définissent. On observe en d'autres tours le même effet de transfert de la négativité. Lorsque Chateaubriand énonce « On n'aperçoit point ou presque point de fermes dans les champs » (*Itinéraire*, p. 171), le tour exceptif assez rare « ne presque point » est accentué par la nullitude qualitative de son antécédent, ce qui minimise fortement tout effet de redressement vers le positif.

L'exemple suivant met en jeu le tour *ne... plus rien... que* et dépeint un parcours visuel au cours duquel le visible se meut vers l'invisible, sans toutefois y parvenir complètement, car le mouvement négatif est intercepté en faveur d'une quantité totalisante – « les étoiles » –, interprétable comme un ensemble d'unités homogènes. Ce mouvement est appuyé par l'aspect terminatif inhérent aux verbes « s'éteindre » et « s'effacer » :

[...] *la nuit tombe tout à coup, non pas, comme dans nos climats, avec la lenteur et la gradation d'un crépuscule, mais comme un rideau qu'on tire sur le ciel et sur la terre. Tout s'éteint, tout s'efface sur les flancs noircis du Liban, et nous ne voyons plus rien que les étoiles entre lesquelles nos mâts se balancent.* (Lamartine, I: 154)

Dans le groupe *ne... plus rien... que*, *plus* joue un rôle particulier. D'abord, *plus* pose une quantité sur le temps, à savoir sur la durée du mouvement négatif où il représente, aspectuellement, la limite : son énonciation est contemporaine du moment où le sujet appréhende que son champ perceptif s'est réduit à une seule entité, les étoiles, au-delà de laquelle seule conviendrait une négation non exceptive du type « je ne vois plus rien ». Mais *plus* porte aussi sur la quantification de l'indéfini et a donc un sens comparable à ce qui serait rendu par un adverbe de quantité positif réduit (c'est-à-dire *plus* – où l'on prononce le *s* – négativisé avec *pas*) : « je ne vois pas [plys] que... ». Ainsi, l'indéfini *rien* vient-il appuyer la négativation, en renforçant l'oblitération presque totale du qualificatif à laquelle aboutit la vision au terme du mouvement négatif.

Grâce à cette double valence, la conjonction *plus rien* focalise l'attention sur le procès même de restriction et fonctionne pour mettre en relief le double mouvement opposé signifié par *ne... que* : d'un côté, une élimination progressive du qualificatif, signifiée par *ne*, et de l'autre, au-delà du seuil d'inversion signifié par *que*, tout ce qui n'a pas été éliminé par ce mouvement négatif, son *résidu* si l'on veut. Ce que l'énonciation du tour restrictif nous fait voir, c'est une polémique entre deux points de vue successifs opposés : d'abord sur l'invisible signifié par *ne* (tout ce qui ne peut *plus* être vu), ensuite sur le visible réduit (tout ce qui *reste* à voir) introduit par *que*.

## CONCLUSION

En étudiant le fonctionnement de la double particule *ne... que* dans son rapport avec l'événement de perception, nous avons cherché à mettre en évidence deux faits principaux. D'une part, nous avons voulu démontrer que le contenu du syntagme *que-X* ne pouvait être interprété uniquement comme « inférieur » ou d'une « moindre valeur » par rapport à un ordre qualificatif généralement implicite dans la partie négative de la phrase : *que* peut aussi fonctionner comme un comparatif équilibrant les deux parties du tour et avoir ainsi une valeur plutôt descriptive que restrictive. D'autre part, nous avons voulu faire ressortir comment, dans le tour *ne... que*, Lamartine a su exploiter au maximum un procédé de rhétorique pour valoriser une esthétique de la perception, marquée par la perturbation de l'activité perceptuelle, l'uniformisation du monde sensible, etc. Mais au-delà des différentes valeurs thématiques que peut véhiculer cette forme linguistique, il nous semble que l'*esthésie restrictive*, sous la plume de Lamartine, exprime une ambivalence plus fondamentale en ce qui concerne le rapport du sujet à son monde, ambivalence qui se traduit justement par une volonté de mitiger les contacts trop directs avec le monde sensible qui, linguistiquement parlant, sont normalement exprimés à travers le mode affirmatif. En cela, la négation de restriction est très bien adaptée, dans la mesure où elle signifie une expérience sensible souvent proche du vide, sans être exactement du vide.

## NOTES

1. Voir L. Marks, « Forces et barrières dans la représentation de la perception », *Action, passion, cognition – d'après A.J. Greimas*, P. Ouellet (dir.), Montréal, L'Univers des discours, 1995.
2. Le terme *esthésie* désigne un événement de perception, quelle que soit sa modalité. La notion a d'abord été proposée par P. Ouellet (1992a).
3. Pour une discussion plus développée de ce schéma, voir G. Moignet (1974).
4. Les citations ultérieures du *Voyage en Orient* seront indiquées par le numéro du volume suivi de celui de la page.
5. Voir l'importante étude d'A. Joly (1981) qui vise à décrire l'évolution et le fonctionnement de la négation dans l'ensemble des langues indo-européennes.
6. Cette caractérisation ne doit pas laisser entendre cependant que l'adversation est absente du *que* comparatif; Moignet par exemple (1974: 214) précise que « Comme *que* relatif [...] *que* comparatif a toujours un antécédent, adjectif ou adverbe, qui par sa sémantèse implique l'idée d'une confrontation ».
7. Nous nous contenterons de renvoyer le lecteur aux auteurs cités pour une explication du statut sémantique de ces deux propositions qui ne sont pas équivalentes, la première étant une *présupposition*, la deuxième une *implication*.
8. Pour une discussion et une définition de ces trois types de négation, on peut référer le lecteur à Nølke (1993).
9. Pour une analyse sémantique et linguistique des verbes de perception, voir P. Ouellet (1992b) et Franckel/Lebaud (1990).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARBAUD, P. [1985]: « L'opérateur de restriction ne... *que* et l'argumentation », *Revue Québécoise de Linguistique*, 15/1, 153-171.
- CULIOLI, A. [1992]: « De la complexité en linguistique », *Le gré des langues*, 3, 8-22.
- DUCROT, O. [1980]: *Les Échelles argumentatives*, Paris, Minuit.

- FRANCKEL, J.J. et D. LEBAUD [1990]: *Les Figures du sujet: À propos des verbes de perception, sentiment, connaissance*, Paris, OPHRYS.
- JOLY, A. [1981]: « Structure psychique et structure sémiologique de la négation nexale dans les langues indo-européennes », *Bulletin de la société linguistique de Paris*, 76/1, 99-154.
- MOIGNET, G. [1959]: *Les Signes de l'exception dans l'histoire du français*, Genève, Droz;
- [1974]: *Études de psycho-systématique française*, Paris, Klincksieck.
- MULLER, C. [1991]: *La Négation en français*, Genève, Droz.
- NØLKE, H. [1993]: *Le Regard du locuteur*, Paris, Éd. KIMÉ.
- OUELLET, P. [1992a]: *Voir et savoir: la perception des univers du discours*, Candiac, Éd. Balzac, coll. « L'univers des discours »;
- [1992b], « Quantité et qualité dans la représentation de la perception », dans J. Fontanille (dir.), *La Quantité et ses modulations qualitatives*, Limoges/ Amsterdam/ Philadelphia, PULIM/ John Benjamins, 175-197.
- POTTIER, B. [1992]: *Sémantique générale*, Paris, P.U.F.
- ZILBERBERG, C. [1988]: *Raison et poétique du sens*, Paris, P.U.F.
- ZUBER, R. [1972]: *Structure présuppositionnelle du langage*, Paris, Dunod.

## ŒUVRES LITTÉRAIRES

- CHATEAUBRIAND, R. [1811]: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- FORBIN, L.-A. [1819]: *Voyage dans le Levant en 1817 et 1818*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Challamel.
- HUGO, V. [1830]: « La pente de la rêverie », dans *Les Feuilles d'Automne*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.
- LAMARTINE, A. de [1862]: *Voyage en Orient*, tome VI, vol. I & tome VII, vol. II des *Œuvres Complètes*, Paris, Chez L'Auteur;
- [1963]: *Œuvres poétiques*, M.-F. Guyard (dir.), Gallimard, Pléiade;
- [1849]: *Raphaël*, Éd. du Rocher, 1990.
- RAMOND DE CARBONNIÈRES [1801]: *Voyages au Mont-Perdu et dans la partie adjacente des Hautes-Pyrénées*, Genève, Slatkine, 1978.

# PERCEPTION, CONCEPTUALISATION ET MOT-ÉCRAN

ADEL G. EL ZAÏM

Les théories contemporaines en linguistique cognitive ont réanimé le rôle de la perception dans l'activité langagière en mettant en évidence, ou du moins en mettant de l'avant, l'ancrage du langagier sur le perceptif. Des catégories linguistiques et des règles syntaxiques et sémantiques seraient ainsi organisées d'après des structures calquées, en quelque sorte, sur des comportements perceptifs du sujet humain en interaction avec son milieu. L'importance de l'organisation spatiale par exemple a été confirmée par l'étude du système prépositionnel dans plusieurs langues. Des situations comme *haut/bas* ou *avant/arrière*, etc. proposent des unités ou éléments de base pour l'élaboration de la notion de structure conceptuelle (Jackendoff, Lakoff, Johnson). Essentiellement, cette organisation ou cet ancrage du langagier sur le perceptif concerne plus la faculté de langage que sa performance, son *effection*. Cet ancrage est situé du côté de la genèse du langage. Au moment de la performance, il s'agit plutôt de réalisation d'une structure câblée dans notre système conceptuel. Nous la réactivons chaque fois que nous utilisons notre langue. Celle-ci est en lien étroit avec notre milieu, notre environnement physique et surtout notre environnement culturel.

À ce propos, notre étude portera sur deux points que nous considérons comme peu exploités, pour ne pas dire négligés, par les travaux sur l'énonciation. Il s'agit :

1. de la non-exclusivité des opérations perceptives dans l'activité langagière. Les opérations de conceptualisation partagent avec les opérations de perception la dimension cognitive du langage et elles les relaient pour ainsi les mener aux opérations linguistiques (c'est-à-dire à la dimension communicationnelle du langage) incluant la sémiotisation et l'énonciation proprement dite;
2. de la manifestation de ces opérations cognitives (perceptives et conceptuelles) et leur répercussion dans un acte de langage réel au moment de l'énonciation.

Pour examiner ces deux points nous avons choisi d'investir le cas d'une situation d'énonciation bien particulière puisqu'il s'agit d'*énonciation écrite* comportant une erreur d'orthographe. L'examen d'un certain nombre d'exemples du même type, à savoir la faute d'orthographe causée par un *mot-écran*, nous permettra de :

1. déceler le mécanisme qui est derrière ce type d'erreur orthographique. Nous montrerons le rôle de l'activité perceptive visuelle dans la manifestation de cette erreur;
2. déceler les opérations de conceptualisation<sup>1</sup> et leur « conflit » avec les opérations perceptives dans une même situation d'énonciation et au moment même de la



manifestation linguistique (ici l'écrit). Le conflit cause (et explique souvent) l'apparition d'une erreur d'orthographe causée par un mot-écran.

Avant de procéder à l'analyse de quelques exemples, précisons ce que nous entendons par les notions de perception et de conceptualisation, puisque ce sont les outils que nous utiliserons dans l'analyse.

#### ACTE DE LANGAGE : PERCEPTION, CONCEPTUALISATION, SÉMIOTISATION, ÉNONCIATION

Dans un acte de langage incluant les dimensions cognitive et communicationnelle, la perception et la conceptualisation sont les opérations cognitives qui précèdent et préparent les opérations linguistiques de sémiotisation et d'énonciation proprement dite. Par *sémiotisation*, nous entendons l'utilisation d'une langue comme système de signes et comme système de systèmes caractérisé par l'ensemble de ses règles et de ses contraintes d'utilisation. C'est le niveau de la *puissance*. Par *énonciation*, nous entendons les opérations de mise en discours dans une situation de communication donnée. C'est le niveau de l'*effectuation*.

#### DE LA PERCEPTION À LA CONCEPTUALISATION

##### Perception

Dans l'acte langagier, comme on peut le voir dans la figure 1, la perception est la première opération qui relie le sujet à l'objet – scène référentielle – ayant préalablement investi ce sujet par sa *saillance*. C'est le moment de la rencontre, de l'appréhension (*ap-prehendere*) qui sera suivie d'une compréhension (*com-prehendere*).

La perception est une opération effectuée par le sujet non pas sur l'énoncé mais sur l'événement<sup>2</sup> lui-même. Il y aura donc lieu ici de poser parallèlement au sujet-énonciateur un sujet-percepteur ou *sujet de la perception*<sup>3</sup>. Le sujet désirant « rapporter un événement dans un énoncé » – que cet événement le concerne directement ou concerne quelqu'un d'autre – doit nécessairement occuper « un point d'observation par rapport à la scène où [...] se déroule [cet événement], que ce point soit à l'intérieur ou à l'extérieur de cette scène »<sup>4</sup>.

##### Conditions de la perception : Latence, Saillance, Prénance

En prise directe avec le monde référentiel, le sujet agit et réagit sur ce monde, c'est-à-dire sur les autres mais aussi

Schéma de l'acte langagier

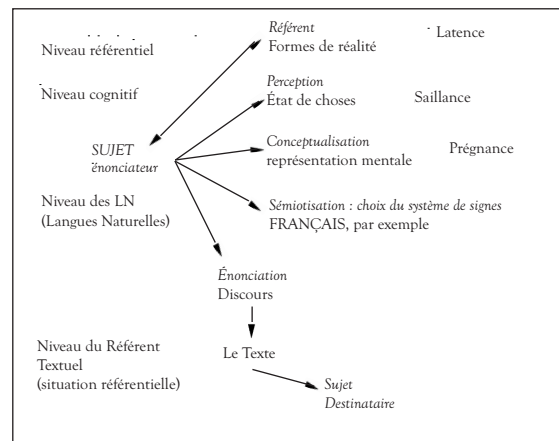


figure 1

sur soi-même. Tout, dans le monde référentiel, est apte à attirer l'attention du sujet même si certains aspects sont plus « attirants » en raison d'une ou de plusieurs qualités qui leur est (sont) propres(s), ou à cause d'un intérêt particulier qu'ils présentent pour le sujet observateur *hic, nunc et sic*<sup>5</sup>.

#### Exemples d'illustration

Nous illustrons ces propos avec des exemples d'expériences perceptives :

1. a) Vous êtes chez vous, assis derrière votre bureau en train de lire ce texte.  
b) Un bruit vous vient de l'extérieur : freins d'automobile et bruit de casse!
2. a) Vous êtes dans la même situation que dans 1. a).  
b) Vous sentez une odeur bizarre!  
b') Vous sentez l'odeur du café qu'on prépare dans la cuisine!
3. a) Même situation.  
b) Vous vous souvenez d'un rendez-vous dans une heure!  
b') Vous vous souvenez d'avoir oublié vos clés sur la porte!

Ces expériences illustrent, à notre avis, les conditions de perception dont on parle en termes de *saillance*, de *prénance* et de *latence*<sup>6</sup>. La *latence* désigne tout ce qui apparaît, tout ce qui est possible perceptuellement. Il s'agit, pensons-nous, de tous les êtres (états) d'un objet- référent quelconque, que tous les sujets amenés à l'observer peuvent y déceler (apercevoir!) chacun à son tour et à sa manière.

«Devant une carte postale représentant une vue aérienne de Paris, [par exemple], il y a des milliers de formes discrètes qui sont *latentes*»<sup>7</sup>.

Sur cette continuité, sur ce continu, se détache une discontinuité déterminée:

1. soit par la *saillance* de l'objet, c'est-à-dire ce qui le distingue des autres ou de l'environnement, ce qui le fait «sortir de l'ordinaire»;
2. soit par un intérêt particulier que porte le sujet de la perception à un aspect de la scène observée.

Ainsi, dans l'exemple de la carte postale, un monument de la taille de la Tour Eiffel est saillant. Il attire l'attention de façon quasi automatique et quasi universelle.

La *prégnance* d'un objet est donc tributaire de la situation: ce qui est prégnant pour un citadin, par exemple, ne l'est pas de la même façon pour un paysan dans son champ. Voici comment Pottier représente ces notions<sup>8</sup>:

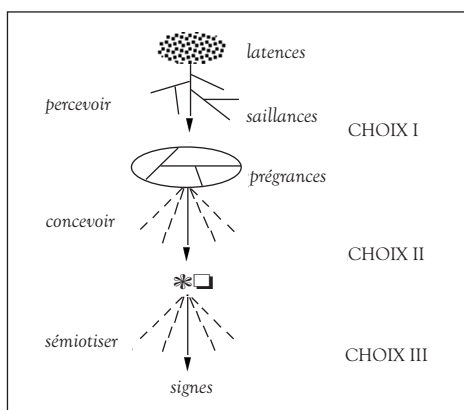


figure 2

En résumé donc, pour un sujet en prise directe avec le monde référentiel ou avec une scène phénoménale, la *latence* est l'ensemble des possibles du voir, de ce qui est là, le fond continu. La *saillance* est «toute forme vécue qui se sépare nettement du fond continu sur lequel elle se détache»<sup>9</sup>. Une forme est perçue par quelqu'un comme saillante quand elle se détache en tant que discontinuité sur le fond continu où elle existe. Dans le temps, c'est un bruit au milieu du silence – un bruit qui coupe le silence – (exemple 1, ci-dessus); dans l'espace, une forme est saillante quand elle sort des limites du contour des formes avoisinantes. Une saillance ainsi détachée du reste «prend

du sens» par rapport au fond continu vide de sens, dans la mesure où elle attire l'attention et occupe, au moins momentanément, le premier plan de la conscience du sujet percevant (sujet de la perception). Cette discontinuité qui présuppose le continu est, selon René Thom, «l'expérience première en toute réception des phénomènes»<sup>10</sup>. «Nous sommes donc ainsi faits, dit Serge Robert, que l'uniformité et le bris d'uniformité sont les éléments extérieurs qui stimulent notre perception [...]»<sup>11</sup>.

La *prégnance* d'une forme est en étroit rapport avec les intentions et les préoccupations du sujet de la perception. «Un intérêt pragmatique ou communicationnel focalise notre attention sur le fait»<sup>12</sup>. En lisant un texte, on peut décider de chercher tous les mots commençant par un *h*. On aura en tête comme un filtre prégnant l'image de *h*, *H*<sup>13</sup>. Le filtre du lecteur qui cherche les fautes d'orthographe est formé à partir de sa connaissance des règles de l'orthographe.

#### Conceptualisation

Les perceptions (qui sont produits de l'opération de perception) – matière première – seront traitées par un ensemble d'opérations pour devenir des conceptualisations, des images ou des représentations mentales sur lesquelles portera plus tard la sémiotisation dans un système de signes donné: langues naturelles, dessin, musique, etc.<sup>14</sup>

Qu'est-ce que la conceptualisation?

Opération cognitive par excellence portant sur les perceptions et orientée vers la sémiotisation, la conceptualisation est la «mise en place d'une représentation mentale qui sera la base d'un choix sémiologique: langues naturelles, dessin, geste...»<sup>15</sup>. C'est la capacité (compétence) que nous avons de tirer par le raisonnement, à partir d'une expérience perceptive, une représentation intellectuelle (mentale) du monde. Elle pourrait sur certains points contredire l'image perçue. Cette faculté, Pottier la qualifie de «remarquable don d'abstraction»<sup>16</sup>.

Il s'agit ici, en effet, non pas d'une seule opération mais en réalité d'un ensemble d'opérations ou de traitements (aucun lien avec l'informatique) et de préparation des perceptions en vue d'une sémiotisation. Pottier parle de ces opérations (et d'autres du niveau LN), en termes de *mise en schèmes*. Ainsi distingue-t-il la mise en *schème analytique* (SA), opération de restructuration des éléments événementiels du contenu conceptuel, et la mise en *schème analytique construit* (SAC) réalisant «les choix de visées énonciatives qui

accompagnent et contrôlent l'énonciation»<sup>17</sup>. Cette mise en SAC s'effectue à l'étape dite de niveau conceptuel II (COII).

#### *Interrelations et répercussions mutuelles des opérations conceptuelles*

En dépit des chronologies nécessaires, ces opérations ne s'effectuent pas par étapes complètement disjointes. Les opérations conceptuelles qui portent sur le SA et construisent le SAC ont comme des zones de spécialisation (non exclusives, cependant) ou de préférence pour un aspect plutôt qu'un autre de l'événement. Mais, en règle générale, une opération peut se manifester sur tout l'événement et apparaître donc sur l'ensemble de ses caractérisations. C'est un effet de répercussion d'un choix d'opérations sur la totalité de l'événement. D'autre part, il ne faudra pas perdre de vue trois points essentiels:

1. Ces opérations conceptuelles conditionnent et contrôlent l'énonciation: principe de contrainte et de liberté.
2. L'ensemble de ces opérations s'effectue en vue d'une sémiotisation et puis d'une énonciation. Ce qui veut dire qu'elles portent une intention de message.
3. Elles portent sur un contenu événementiel. Ainsi faudra-t-il avoir toujours présent à l'esprit que ces opérations concernent l'événement et non pas encore l'énoncé.

#### *L'ERREUR D'ORTHOGRAPHE*

La faute d'orthographe causée par un mot-écran constitue un corpus très intéressant à analyser dans cette perspective. Ce type d'erreur se manifeste chez des locuteurs<sup>18</sup> qui maîtrisent très bien la grammaire du français, et, de ce fait, ne peut en aucune façon être imputable à une quelconque ignorance des règles d'accord grammatical. Il est causé par la perception d'un mot-écran qui coupe le contact entre le mot donnant l'accord et le mot accordé ou à accorder.

#### *Exemples*

1. «L'une des questions-clés de la philosophie du langage est constitué [sic] par le problème épistémologique de l'abstraction.». *La Théorie d'Antoine Culioli*, Paris, OPHRYS, 1992, p. 40.
2. «Il (le pianiste) commençait par la tenue des trémolos de violons que pendant quelques mesures ont [sic] entend seuls, occupant tout le premier plan, puis tout d'un

coup ils semblaient s'écarter et...». Extrait de Proust, *La recherche...* (la petite phrase de Vinteuil) tel que présenté sur un acétate au colloque *Action, passion, cognition, d'après A.J. Greimas*, Univ. du Québec à Montréal, 7-9 octobre 1993.

3. «Quand tu parles d'iconicité à rebours veut tu [sic] dire que le segment qui contient MAKE vient moduler ce que ...». *Faits de langues*, n° 1, mars 1993, p. 259.
4. Je peux faire un peu de tout dans mes rêves. *Malhereseument* [sic] je ne [sic] les rappellent [sic] presque jamais. Locuteur italien, sur CAUSERIE, liste électronique de discussion sur Internet, le 05 décembre 1993.
5. Chaque épisode est un ensemble complexe qui intègre un lieu, des mouvements, un échange de paroles, une action et ses conséquences, les leçons qu'on en a tiré [sic]. J. Ninio, *L'Empreinte des sens*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 184.
6. En résumé, l'intolérance grandissante envers les fumeurs me semblent [sic] justifiée. Composition d'un étudiant au cours FNF-14611, Univ. Laval, aut. 1993.
7. La Colombie-Britannique, une des provinces où les lois contre les fumeurs sont les plus stricts [sic]. Composition d'un étudiant au cours FNF-14611, Univ. Laval, aut. 1993.
8. L'introduction des lois strictes telles que celles de Toronto sont [sic] nécessaires. Composition d'un étudiant au cours FNF-14611, Univ. Laval, aut. 1993.
9. Dans cette discipline [le patinage artistique], on a l'impression que tout coûte cher: 700\$ pour des patins à changer aux dix mois parce que celui du pied droit, sur lequel se fait [sic] les atterrissages, se brise rapidement. G. Benjamin, *Le Soleil*, hiver 1994 (pendant les *Olympiques de Lillehammer*).
10. Cela dit, ta blague sur les francs et les centimes... [sic] m'échappent [sic]. Courrier électronique de X, 10 mai 1994.
11. Le rôle de l'Académie est déterminante [sic]. Académicien cité par J. Capelovici dans l'avant-propos de *Le Français sans faute. Répertoire des difficultés de la langue écrite et parlée*, Paris, L'Archipel, 1994, p. 8.
12. *Fatiguez* [sic]? Publicité pour un médicament.
13. La conceptualisation portent [sic] sur ces événements perçus. Manuscrit de notre propre thèse.
14. «La première question que l'on peut se poser, c'est en fonction de quels critères cette liste des traits-attributs ont été établies [sic] pour...». Manuscrit de thèse (linguistique) d'un collègue, Paris IV.

## Analyse

Il nous semble impossible de présenter dans ce texte l'analyse de tous ces exemples. Étudions l'exemple n° 14 pour illustrer notre explication :

*La première question que l'on peut se poser, c'est en fonction de quels critères cette liste des traits-attributs ont été établies pour...*

Pour voir comment la perception, la conceptualisation et la mémoire jouent des rôles complémentaires dans la manifestation de cette erreur d'orthographe, nous supposons le fonctionnement suivant :

1. En tapant son texte, l'auteur ou l'énonciateur est arrivé au mot « liste ». Il a conceptualisé le trait : « féminin » et il se préparait à accorder le participe passé au féminin.
2. Il rencontre le complément du nom, « des traits-attributs », qui fonctionne comme ce que l'on appelle en correction d'orthographe « mot-écran ». Ce mot-écran influence la perception en mettant de l'avant son « s » du pluriel. Ce « s » est saillant.
3. Investi de cette saillance du « s », l'énonciateur a conjugué l'auxiliaire au pluriel et il a écrit « ont été... ».
4. Mais, arrivé à l'accord du participe, il s'est rappelé (inconsciemment) le féminin stocké dans sa mémoire de travail un peu plus tôt, ou disons que ce souvenir a surgi (re-surgi).
5. L'auteur l'a pris en compte et a accordé le participe au féminin.

Voyons maintenant les deux exemples 12 et 13 qui pourraient paraître ne pas avoir leur place parmi les autres. Ils représentent le cas où la perception d'un mot-écran n'est pas directement en jeu, mais où la conceptualisation semble jouer le premier rôle.

12. *Fatiguez? La formule, spéciale de l'Alfa tonique à base de plante fraîche, vous permettra de récupérer rapidement de toute forme de fatigue. (Publicité)*

13. *La conceptualisation portent sur ces événements perçus.*

Prenons d'abord l'erreur de l'exemple n° 13 tiré du manuscrit de ma thèse : je peux donc compter sur la situation d'énonciation et sur mon vouloir-dire pour comprendre l'opération qui l'a produite.

*La conceptualisation portent sur ces événements perçus.*

En rédigeant ma thèse, j'avais écrit sur plusieurs pages l'expression *opérations conceptuelles* (opérations de perception ou perceptives, de conceptualisation ou conceptuelles,

d'énonciation ou énonciatives). J'avais donc conceptualisé *opérations* et accordé le verbe *portent* au pluriel avec ce que j'avais en tête, avec ce que j'avais conceptualisé, et non pas avec ce que je venais d'écrire : *conceptualisation*. Mon esprit a donc négligé ce que mes doigts venaient de taper.

Autrement dit, dans cet exemple, c'est la conceptualisation qui l'emporte sur la perception car, malgré le fait d'avoir vu (*perçu*) – ou peut-être que je n'ai même pas vu – le mot donnant l'accord, j'ai accordé le verbe avec ce que j'avais en tête, avec l'idée que je voulais exprimer et non pas avec le mot que j'ai énoncé (écrit) pour exprimer une partie de cette idée.

Peut-on toujours attribuer ce mauvais accord à l'existence d'un mot-écran? Il n'y en a pas dans la phrase concernée ni dans l'entourage textuel de cette phrase. Il y en avait un cependant dans ma tête quand j'ai écrit cette phrase, mais était-ce déjà un mot ou plutôt une idée? Et l'ai-je vu dans ma tête (c'est alors une opération de perception) ou bien l'ai-je seulement conceptualisé?

Voyons maintenant l'exemple n° 12 où l'absence du mot-écran est encore plus évidente.

Bien que cette erreur puisse résulter d'une interférence homophonique entre *fatigués* et *fatiguez* ou d'une ignorance de la règle grammaticale, nous pouvons déceler le mot-écran – qui n'est pas vraiment mot – dans la conceptualisation de l'événement auquel réfère la situation. Le publiciste a à l'esprit une collectivité à qui il s'adresse : l'ensemble de sa clientèle-cible. La marque de la deuxième personne du pluriel jouant le rôle de l'interlocuteur est le –z. Et c'est ce –z qui s'est imposé à l'énonciateur quand il a écrit le texte de sa publicité. L'intention du message est de se formuler comme : *Êtes-vous fatigués?* et non pas comme *Fatiguez-vous?*

## CONCLUSION

Nous pensons que l'examen du discours réel permet de voir à l'œuvre les opérations cognitives de perception et de conceptualisation. Leur *complémentarité* et leur conflit démontrent leur indépendance vis-à-vis des opérations linguistiques de sémiotisation et d'énonciation. Dans un acte de langage, ces quatre types d'opérations sont complémentaires et couvrent les deux dimensions, cognitive et communicationnelle, du langage. Le cas de l'erreur orthographique nous semble très instructif parce qu'il permet de saisir les effets ou l'absence d'effets de ces opérations grâce à une perturbation. Cela nous fait penser

aux nombreuses études du langage réalisées par l'analyse de certains cas d'aphasie. En génétique, en effet, on isole ou on désactive certains gènes pour comprendre à quoi ils servent en observant les effets de cet isolement ou de cette désactivation. L'erreur d'orthographe est un effet qui nous permet de saisir comment fonctionnent les opérations de perception et les opérations de conceptualisation dans une situation d'énonciation réelle.

Il serait intéressant de collecter des exemples du même type mais prélevés cette fois dans un discours oral. Le discours oral pourrait impliquer la perception auditive, mais il y a de fortes chances pour que cette perception auditive joue le rôle contraire de la perception visuelle en investissant la conscience du locuteur-auditeur de son propre discours de la saillance du mot qui donne l'accord. Cette saillance du mot donnant l'accord amènerait donc un accord grammatical correct, désamorçant ainsi la possibilité d'analyser un corpus oral avec ces mêmes outils. Il est évidemment vrai que la saillance du mot-écran peut aussi investir le locuteur-auditeur et causer le même type d'erreur, mais à l'oral (ortho-phone?).

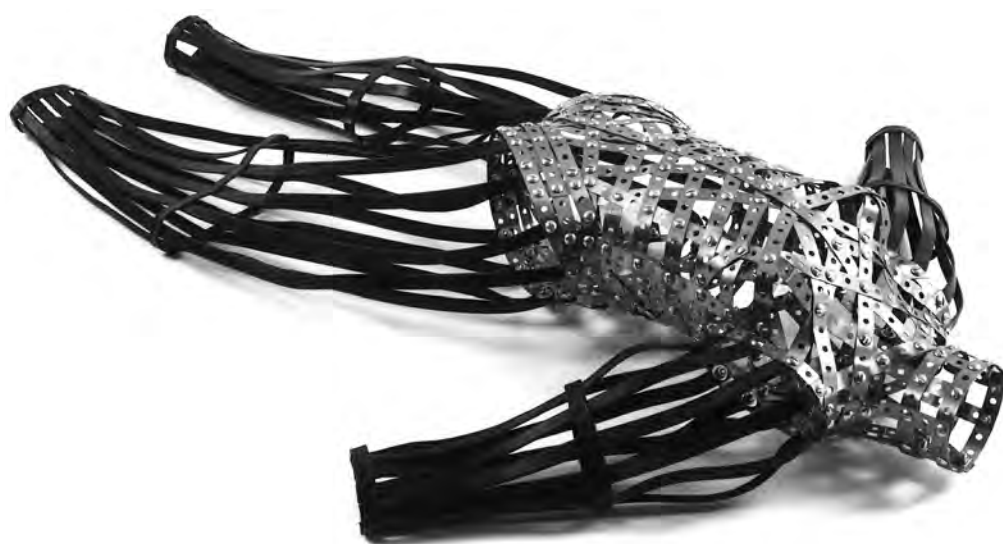
#### NOTES

1. Voir B. Pottier, *Sémantique générale*, Paris, PUF, 1992.
2. Au sens de procès ou scène référentielle externe au sujet ou interne.
3. Voir P. Ouellet, *Voir et Savoir. La perception des univers du discours*, Candiac, Éd. Balzac, 1992, p. 105.
4. *Loc. cit.*
5. *Ici, maintenant et ainsi*. Ce dernier élément de situation, le *sic*, est aussi important que le temps et l'espace. B. Pottier est le premier et le seul linguiste à en proposer la prise en compte dans un acte de langage.
6. B. Pottier, *Sémantique générale*, p. 61 et sq.
7. *Ibid.*, p. 61.
8. *Ibid.*, p. 69.
9. R. Thom, *Esquisse d'une sémiophysique*, Paris, InterÉditions, 1988, p. 17.
10. *Loc. cit.*
11. S. Robert, *Les Mécanismes de la découverte scientifique : une épistémologie interactionniste*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. «Philosophica»; 44, 276, 1993, p. 16.
12. R. Thom, *Esquisse d'une sémiophysique*, p. 18.
13. B. Pottier, *Sémantique générale*, p. 61.
14. Nous sommes obligé dans cette étude de considérer successivement cette organisation en niveaux. Mais s'agit-il d'un simple artifice d'exposition ou, au contraire, la division reflèterait-elle une «répartition de tâches» réelle? Comme nous concevons la genèse de l'acte langagier en termes d'opérations, nous dirons que cette division est fondée sur des niveaux de traitement bel et bien réels. Mais il ne faut pas croire à une étanchéité absolue entre les différents paliers. Nous supposons des opérations et des lieux d'opération mais aussi tout un travail «en équipe», de coopération et de remodulation. C'est pour cette raison aussi que nous parlons dans notre thèse de construction-déconstruction-reconstruction du sens. Voir *Représentation morphodynamique du sens linguistique. Perception, Conceptualisation, Énonciation*. Thèse de doctorat soutenue à La Sorbonne, Paris, mai 1994.
15. B. Pottier, *Sémantique générale*, p. 62.
16. *Ibid.*, p. 63. Voir aussi J. Ninio, *L'Empreinte des Sens. Perception, mémoire, langage*, Paris, Éd. Odile Jacob, coll. «Points», 1991, p. 280 (c1989).
17. B. Pottier, *Sémantique générale*, p. 224.
18. Dans les exemples cités, nous taisons les noms des auteurs, mais nous indiquons la source pour montrer qu'il s'agit bien de vrais énoncés. Le lecteur peut vérifier le contexte de certains énoncés en remontant à leur source.

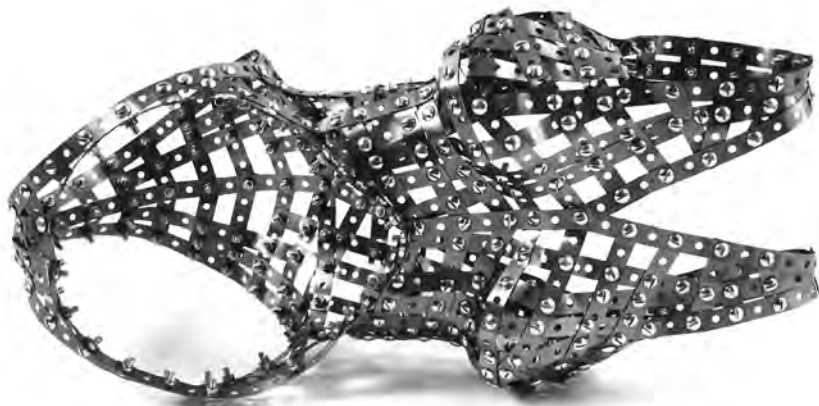




François MORELLI, Body Politic... suite, 1990, métal et cuir, 117 x 43 x 30cm.



François MORELLI, Body Politic Female Figure, 1990, cuir et métal.



François MORELLI, Body Politic, 1990, cuir et métal.

# ARTS VISUELS ET ESPACES SENSORIELS

JOCELYNE LUPIEN

*On ne voit pas la réalité comme elle est  
mais telle que nous sommes.*

*Le Talmud*

La perception constitue le fondement même de notre expérience sensible du monde. Le présent article pose donc l'hypothèse de la dépendance des discours sémiotiques plastiques par rapport aux systèmes sensoriels et vise, de manière plus concrète, à observer comment les espaces sensoriels – visuel, tactile, kinesthésique, postural, olfactif, gustatif, sonore, algique et thymique – ordonnent et conditionnent en particulier la structure de certaines œuvres plastiques du XX<sup>e</sup> siècle.

Plutôt que d'admettre que le langage visuel puisse être décrit et compris uniquement en ses propres termes, il est plus intéressant, comme le dit Lakoff (1982: 155), de se demander comment la structure de ce langage se trouve modalisée par la perception. En vertu de cette hypothèse, l'œuvre plastique se définirait comme une « notation » ou une « représentation » des diverses expériences perceptuelles et affectives du producteur dont le récepteur saisira le sens en ayant recours à sa propre mémoire sensorielle. Loin de définir l'œuvre plastique comme un simple compte rendu d'expériences perceptuelles passées, nous souhaitons au contraire démontrer que le langage plastique produit des formes de représentation inédites dont l'ancrage est toutefois, fondamentalement, chez le producteur comme chez le récepteur, la perception polysensorielle.

## AVANT QUE D'ÊTRE LISIBLE L'ŒUVRE PLASTIQUE EST D'ABORD VISIBLE

En amont de toute représentation sémantique et symbolique, il y a le percept. Nous tenterons de démontrer dans ce texte que l'œuvre plastique ne renvoie pas qu'à une unité de savoir et, qu'avant d'être un fait de culture, une telle œuvre est d'abord un agrégat de stimuli de couleurs, de textures et de formes qui sollicitent nos espaces sensoriels et enclenchent des événements perceptifs capables, précise F. Saint-Martin, de libérer des tensions énergétiques:

*[...] le langage visuel représente, en les produisant au sens strict, en les «re-produisant», les processus énergétiques liés à notre expérience sensorielle, émotive et conceptuelle, pré-verbale ou para-verbale [...] C'est, en effet, par les modélisations spatiales élaborées par les locuteurs visuels que l'être humain peut, de la façon la plus directe, reprendre contact et approfondir son expérience non verbale. Par elles, il peut expérimenter de nouveaux modes d'intégration de ses objets pulsionnels internes/externes. Tout en réalisant de nouveaux équilibres, il peut opérationnaliser des énergies et tensions qui, n'ayant jamais été «dites», somnolent, figées et inconscientes, dans les soubassements de l'être. (Saint-Martin, 1987: XVI, XVII)*

La question est de savoir de quelle manière les divers espaces perceptuels seraient impliqués dans les énoncés picturaux/sculpturaux et de quelle manière l'interaction des modalités perceptuelles contribue à doter de signification l'image perçue. Pour ce faire, il faut analyser les champs respectifs de compétence des divers espaces perceptuels. Autrement dit, pour comprendre l'aspectualisation et définir l'enjeu esthétique des discours plastiques, la sémiotique visuelle doit s'appuyer sur une connaissance du fonctionnement des modules sensoriels et connaître les indices plastiques que chacun d'eux prend en charge dans l'œuvre (couleur, dimension, texture, perspective, profondeur, etc.). À cet égard, ce sont les théories de la perception/cognition qui constituent la meilleure source pour comprendre de quelle manière nous élaborons et appréhendons les *sémiosis* non verbales, parce que les théories de la perception/cognition proposent des modèles du fonctionnement de l'intelligence humaine et des processus sensori-cognitifs.

#### LES MODALITÉS SENSORIELLES EN ACTION DANS LES DISCOURS PLASTIQUES

Une fois posé que chaque espace sensoriel recueille selon ses compétences, et selon l'état affectif du sujet percevant, des informations sur la nature de l'objet plastique, il faut encore établir quels indices plastiques sont pris en charge par chacun des espaces sensoriels. Nous procéderons donc à une (brève) étude des compétences spécifiques de quelques espaces sensoriels: le visuel, le tactile, le sens kinesthésique et postural, et finalement le

sens algique; nous observerons aussi comment chacun de ces espaces sensoriels modalise quelques œuvres plastiques contemporaines.

#### L'ESPACE VISUEL

La vue appréhende les stimuli dans un espace extéroceptif qui va du très proche du corps au très lointain, sans jamais entrer en contact direct avec la chose perçue, contrairement à d'autres modalités perceptuelles comme le tact et le goût qui nécessitent un contact avec le stimulus. Il est toutefois difficile de distinguer les éléments de notre environnement qui sont pris en charge exclusivement par la vue, car c'est à tous les échelons de notre activité motrice que la vue intervient.

Les compétences qui seraient l'apanage exclusif du module sensoriel visuel sont la perception des couleurs et la perception immédiate des grandes distances ainsi que la perception immédiate de la relation spatiale entre deux objets très éloignés l'un de l'autre. Berkeley (1944) par exemple ne reconnaissait initialement à la vision que la faculté de discriminer la lumière, les couleurs et les formes, mais non la perception immédiate de la distance. Si on sait maintenant que la vue joue un rôle prédominant dans la perception de la position spatiale, on sait aussi que cette capacité n'est pas exclusive au registre du visuel; ce qui est exclusif à la vision c'est la perception immédiate de grandes distances entre les objets ou, autrement dit, la «distance localisable des formes visuelles» (Carvalho, 1973: 165), alors que le tact ne peut percevoir immédiatement la distance qui sépare deux objets qu'en les touchant des deux mains. La capacité de percevoir tactilement la relation spatiale entre deux objets éloignés dépend aussi du déplacement du corps du sujet percevant entre les deux objets, et le percept spatial ne sera donc pas immédiat mais différé. La vision permet aussi qu'il n'y ait «aucune distinction entre la forme et sa source» (Carvalho, 1973: 163), c'est-à-dire que la vision permet une «présence à» l'objet très précise et une définition très fine de la situation du sujet percevant dans le monde. C'est donc une auto-perception et un sentiment de soi intense que les percepts visuels génèrent. Plus que les autres espaces sensoriels, la vision donne une nette dualité objet/sujet due à l'extériorité «parfaite» de l'objet perçu par rapport au corps du sujet percevant:

*Si l'on doit définir la dualité objet-sujet par l'extériorité de l'objet plutôt que par la distance, parce que l'on peut et doit admettre des objets tactiles, sapides, olfactifs et sonores, mis, chacun à sa mesure, en contact avec les organes sensoriels respectifs, et parce qu'il faut considérer toute la signification de l'extériorité pour avoir une notion complète de l'objet, il est néanmoins certain que la distance – le seul fait que l'objet est physiquement séparé du sujet percevant – augmente l'extériorité. La vision réalise, par l'extériorité dans la distance, l'objet maximal le plus riche d'objectivation [...]. (Carvalho, 1973 : 163-164)*

Ainsi, la vision permet-elle une « présence à » très grande, alors que les autres espaces sensoriels – parce qu'ils sont soit en contact direct avec le perçu soit parce qu'ils sont « affectés » par le stimulus (tact, goût) – ont tendance à relier la source du stimulus et la forme sensible perçue, précisément parce qu'il n'y a pas assez ou trop de distance entre ces deux instances. Ainsi, le sens tactile possède un grand potentiel réflexif (dans la modalité *se toucher*), mais il permet aussi de percevoir une nette disjonction entre soi et l'objet touché (dans la modalité du *toucher actif* d'un objet extérieur à soi).

La perception des couleurs, un apanage exclusif de la vue, est déjà active chez le nourrisson de quatre mois et celui-ci, dès ce moment, réagira d'abord au passage entre le rouge et le jaune, puis du jaune au vert, puis finalement du vert au bleu. Ces catégories sont déjà celles de l'adulte et, chose étonnante, la perception chromatique semble ne jamais s'altérer avec l'âge. Par ailleurs, il semblerait que l'analyse des couleurs n'a pas besoin d'être « rodée » par l'expérience. Un aveugle-né qui recouvre la vue éprouvera toutes les difficultés du monde à reconnaître les formes, mais aucune à distinguer les couleurs. Tout

se passe comme si la perception de la couleur était déjà encodée génétiquement.

Fovéale ou périphérique, la vision nous permet donc d'appréhender, d'une part, la couleur et le fin détail des choses même très éloignées et, d'autre part, de discriminer le mouvement même dans la semi-pénombre. Ces deux modalités visuelles sont à l'œuvre lors de la perception des œuvres plastiques où l'œil effectue des centrations et des balayages successifs sur diverses régions de l'objet d'art. En effet, selon des caractéristiques plastiques réunies dans l'œuvre (textures, couleurs, lumière interne et externe), c'est la vision fovéale ou la vision périphérique qui sera plus ou moins sollicitée.

Si toutes les œuvres peuvent être considérées comme des amalgames de stimuli visuels, certaines offrent par surcroît la caractéristique de représenter iconiquement des événements perceptivo/cognitifs où la vision domine. Autrement dit, toutes les œuvres plastiques sollicitent la perception visuelle – on verra toutefois qu'elles ne s'adressent pas exclusivement à la vue –, mais certaines présentent aussi sur le plan iconique des formes de représentation de la perception. C'est le cas notamment des portraits et autoportraits de Francis Bacon où les récepteurs sensoriels de la figure (bouche, oreilles, nez, yeux) sont triturés, altérés, voire carrément oblitérés. Ces œuvres choisissent une stratégie iconique – et non pas uniquement plastique – pour produire chez le récepteur des effets de sens à contenus disphoriques, angoissants et conflictuels. D'autres œuvres, non figuratives celles-là, adoptent la voie non pas de la représentation iconique d'événements perceptifs, mais préfèrent jouer sur les limites et les seuils sensoriels visuels en instaurant par exemple des champs dont l'intensité chromatique, texturale ou gestaltienne est telle que l'œuvre sera ressentie comme quasiment « insoutenable ». À l'opposé, devant des œuvres quasi monochromes comme celles d'Ad Reinhardt, l'œil aura peine à discriminer la finesse des disjonctions chromatiques quasi imperceptibles lors du premier balayage visuel, mais qui deviennent évidentes lors des centrations visuelles ultérieures. Tout se passe comme si ces œuvres mettaient en scène des représentations de sous-stimulation ou d'hyperstimulation des seuils sensoriels pour parvenir à installer des effets de sens chargés d'affects. Ainsi, le



FRANCIS BACON, *TWO FIGURES*, 1953, HUILE SUR TOILE, 152 X 116CM.



concept de «seuils sensoriels» s'avère opérationnel dans l'étude de l'activité d'appréhension perceptuelle des langages plastiques.

#### L'ESPACE TACTILE

Le peintre Georges Braque affirme que «l'espace tactile sépare l'observateur des objets, alors que l'espace visuel sépare les objets les uns des autres» (Hall, 1971: 83). En effet, l'espace tactile soumet le corps du percevant à l'objet perçu, alors que la vue maintient à distance l'objet. Gibson (1966) distingue deux modalités du tact: le toucher *actif* (exploration tactile) et le toucher *passif* (être touché par quelque chose), les deux modes nous renseignant autant – mais différemment – sur le monde extérieur. Il faudrait sans doute ajouter une troisième modalité au toucher, c'est-à-dire le toucher *réflexif* qui nous «renseigne» sur nous-mêmes et qui permet conséquemment l'émergence de l'identitaire; dimension du sens tactile bien illustrée par cet extrait du *Pygmalion* de Rousseau où «Galathée se touche et dit: Moi» (Gil, 1993: 122). Freud ne qualifiait-il pas le moi de «projection mentale de la surface du corps»? (Gil, 1993: 122). L'enveloppe épidermique, réceptrice et conductrice de tout stimulus tactile, délimite l'intérieur de l'extérieur, le dedans du dehors et, finalement, le moi du non-moi: «Galathée fait quelques pas et touche un marbre. Ce n'est plus moi» (Gil, 1993: 122). Mais si Galathée discrimine le non-moi c'est précisément parce qu'elle prend au même moment conscience d'elle-même par le biais de la sensation tactile. Ainsi, et à bien y songer, la réflexivité n'est-elle pas toujours en quelque sorte incluse dans les deux autres modalités tactiles, active et passive, puisque, comme le précise Sami-Ali, «[...] on ne peut toucher sans être touché, et toucher l'autre a la même valeur ontologique que se toucher soi-même» (1974: 73).

Certaines œuvres plastiques misent manifestement sur la valeur tactile comme moyen d'enclencher une expérience esthétique singulière au cours de laquelle le spectateur occupera la position simultanée de sujet et d'objet. Pensons aux sculptures «à caresser» et «à palper» d'Yvon Cozic (années 70), aux récentes installations de Louise Bourgeois faites de modules de caoutchouc suspendus que le spectateur doit toucher et écarter, pensons aussi aux roto-reliefs de Duchamp, etc. Par contact immédiat avec

l'œuvre, le corps tactile du sujet percevant (et donc son moi) s'unit à l'objet lui-même tout en prenant conscience de sa propre identité et l'œuvre plastique devient donc un moyen de prolonger l'expérience de soi (Gil, 1993: 123).

Toutefois, les plans picturaux qu'on appréhende visuellement sans les toucher sont aussi formés de signifiants plastiques tactiles dont certains ne peuvent être identifiés/apprécies qu'en faisant appel à des engrammes mnésiques de nature tactilo-kinesthésique. La texture prégnante des tableaux de Tapiès, par exemple, est «vue» par l'œil, mais sollicite aussi la perception tactile. D'autres œuvres donnent à voir des représentations iconiques du tactile, des motifs iconiques qui sont liés à l'expérience tactile: les mains positives et négatives des peintures pariétales de la préhistoire (grottes de Lascaux, Pech-Merle, etc.), le motif récurrent de la main chez Jim Dine et Richard Long, mais aussi chez Annette Messenger et Robert Wolfe. Plus que des icônes tactiles, certaines œuvres présenteront des programmes narratifs complexes, mettant en scène plusieurs acteurs qui vivront sous nos yeux des expériences cognitives impliquant la tactilité et même parfois le sens algique (ex.: contact tactile actif ou passif entre des protagonistes [guerriers/soldats], luttes, amants, des vierges à l'enfant, etc.). Dans ces discours sémiotiques plastiques, comme ceux de Francis Bacon notamment, c'est «le corps propre [qui] joue le rôle de point aspectualisant» (Ouellet, 1992: 151), et, pour le spectateur, l'appréhension du contenu symbolique/sémantique de l'œuvre passera obligatoirement par une reconnaissance par projection personnelle de l'expérience tactile et kinesthésique représentée dans ces œuvres.

#### IMAGERIE MENTALE ET ACTIVITÉ GRAPHIQUE

Durant plusieurs années, le neuropsychologue torontois Kennedy (1983) a effectué des recherches auprès de jeunes aveugles-nés ou devenus aveugles à la suite d'un accident. Les sujets étaient évalués dans leur habileté à dessiner et à reconnaître des objets dans des dessins linéaires et perspectivistes. Kennedy arrive à l'intéressante conclusion que les aveugles (congénitaux et accidentels) sont parfaitement capables, non seulement de représenter graphiquement ce qu'ils ont «vu» tactilement, mais capables aussi de représenter graphiquement des objets

en perspective et des objets/personnages en mouvement. Kennedyey écartait le problème de «savoir ou non dessiner», car il a très vite constaté que les aveugles qui avaient peu ou pas d'expérience picturale trouvaient leurs propres solutions aux problèmes de représentations picturales; ils parvenaient à formuler d'une quelconque manière les caractères tridimensionnels ou kinesthésiques des objets qu'ils dessinaient.

Les deux types de tests que Kennedyey mena se résumaient à demander aux aveugles:

- 1) d'identifier et de comprendre des images en relief (par palpation);
- 2) de dessiner des images en perspective et en mouvement.

Kennedyey faisait donc d'abord palper des objets communs (table, main, verre, etc.), puis des éléments plus complexes (des objets en mouvement, des cubes dans un plan incliné, etc.), ensuite il demandait au non-voyant de dessiner la chose perçue tactilement. Les dessins des aveugles de Kennedyey sont intéressants à plusieurs égards, notamment parce qu'ils font la preuve que même sans la modalité visuelle, la représentation linéaire picturale perspectiviste est possible. Kennedyey avance l'hypothèse étonnante que les principes qui sous-tendent la représentation linéaire appartiennent à un système perceptif qui ne serait pas astreint à la seule modalité visuelle; la représentation linéaire serait donc un système de principes commun à l'haptique et à la vision (1983). Kennedyey a en effet constaté que les aveugles parvenaient à rendre le mouvement en dessinant les membres asymétriques et pliés et en substituant à la perspective de face la perspective de profil; ils ajoutaient aussi des cercles ou des lignes au bas des figures pour en suggérer la course ou le mouvement. Les roues en mouvement étaient représentées soit:

- 1) par la courbure des rayons;
- 2) par l'ajout des cercles superposés;
- 3) par le dessin de plusieurs roues le long d'un chemin de mouvement (*path of movement*).

Or, ces manières de représenter le mouvement ne sont pas sans rappeler les expériences de décomposition du mouvement humain et animal chez les photographes du début du siècle (Muybridge et Marey), de même que

dans les œuvres futuristes italiennes (Giacomo Balla, *Petit chien en laisse*, 1914), comme dans le fameux *Nu descendant l'escalier* de Duchamp (1913) où la motion du personnage est suggérée par la multiplication des membres sur un même plan pictural. Ces stratégies de représentation du mouvement évoquent aussi les codes en usage dans la bande dessinée où le mouvement est généralement signifié par la multiplication de petits traits autour de l'objet dont on veut signifier ainsi qu'il bouge. Tout se passe comme si, par ces petits traits, on voulait représenter la spatialité non seulement de l'objet mais aussi celle de son prolongement spatial dans l'espace extérieur.

Autre découverte intéressante de Kennedyey. En ce qui a trait à la perspective, les aveugles voulant indiquer le périmètre d'une assiette faisaient un petit cercle avec leurs doigts pour signifier qu'ils étaient au-dessus de l'assiette (vue en plan ou vue aérienne), et une ellipse lorsqu'ils voulaient signifier que cette assiette était vue de loin et donc en perspective moins proxémique. Il s'agit là d'un point très surprenant, plus encore que la manière dont les aveugles résolvaient le problème du mouvement, car on est en droit de se demander comment le non-voyant parvient à imaginer mentalement la forme de l'assiette en perspective s'il ne l'a jamais vue. La palpation ne peut fournir la forme elliptique perspectiviste, c'est la vue seule qui peut générer cette forme. Il faudrait donc conclure – et c'est précisément ce que fait Kennedyey – que la représentation perspectiviste serait amodale, c'est-à-dire qu'elle ne serait pas le résultat exclusif d'un percept antérieur visuel, mais que le percept «tactile» pourrait lui aussi enclencher le processus de conceptualisation spatiale (image spatiale) par lequel, ensuite, la représentation spatiale s'actualise graphiquement. Si les aveugles confirment le fait qu'il est très difficile pour eux de se faire des gestalts mentales sans avoir palpé d'abord, ils parviennent par contre à représenter des choses qu'ils ne peuvent logiquement toucher parce que trop immenses (ex.: une tour d'habitation de 15 étages, une montagne, etc.). Ils se construisent donc des représentations mentales d'entités complexes à partir de percepts tactiles et parviennent ensuite à dessiner ces objets. Il faut donc en déduire que les représentations linéaires ne reposent pas exclusivement sur la vision, puisque les aveugles possèdent des stratégies cognitives

qui leur permettent de résoudre des problèmes spatiaux qu'on croirait réservés aux voyants. Ces stratégies ne seraient pas si différentes de celles des voyants, nous dit Kennedy; il affirme qu'il existerait même des mécanismes innés d'intuition spatiale liés à l'imagerie mentale. Cette intuition spatiale serait donc amodale? C'est en somme ce qui est proposé par les plus récentes études qui, à partir de l'analyse de dessins d'aveugles-nés, démontrent que la représentation graphique du monde n'est pas uniquement générée par les percepts visuels, mais peut être basée entièrement sur le toucher.

#### LE SENS THERMIQUE ET LE SENS ALGIQUE

Nous souhaitons maintenant aborder une modalité plus spécifique de l'espace tactile, c'est-à-dire la question du sens thermique et de la douleur, tous deux inclus dans l'espace tactile. D'abord le sens thermique. Il s'agit de cette modalité sensorielle épidermique spécialisée dans la perception tactile active ou passive des intensités chaudes/froides. L'espace thermique est aussi capable d'identifier certaines qualités physiques des matériaux palpés (ex.: le très froid, ou le très chaud, peut indiquer au percevant que l'objet est fait d'un matériau conducteur, tel le métal). Par ailleurs, l'identification du volume de l'objet perçu peut dans certains cas découler de la perception spatiale de la chaleur que cet objet dégage; ainsi, on pourra dire que l'espace thermique est d'une certaine manière capable de fournir au sujet percevant des données concernant le volume ou la dimension spatiale du stimulus.

Chez les mammifères, le système de réception du froid est entièrement dissocié de celui de la chaleur. Ce n'est pas le même canal sensoriel qui, selon la sensation, variera du froid au chaud, mais deux voies distinctes d'acheminement de l'information qui fonctionnent toutefois de manière semblable. La question du sens algique, de la douleur et de l'affect, concerne particulièrement la perception thermique. En effet, c'est souvent le seuil de douleur qui détermine l'excitation thermique et, tant que ce seuil n'est pas atteint, le sujet ne percevra pas la chaleur. D'où la liaison immédiate que nous faisons tous entre perception thermique et danger. Il y a lieu de formuler ici la corrélation entre l'organe tactile et l'affectif que plusieurs auteurs postulent (Maurice Pradines, Charles-Henri Piéron)

en rappelant que la perception thermique est une des modalités du tactile. Et si les seuils de la perception tactile sont étroitement liés au sens de la douleur (sens algique), la perception tactile est liée aussi au plaisir «ce qui fait du toucher un sens quelque peu suspect» (Pêcheux, 1990:82).

Le thermique se trouve parfois sollicité par certaines sculptures/installations contemporaines, comme celles de Janis Kounellis qui utilise le feu et donc la chaleur pour instaurer des effets de danger, de menace et d'énergie. Présence du thermique aussi dans les peintures murales de Sigmar Polke, présentées au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1988, peintures murales réalisées avec des couleurs thermo-sensibles qui changeaient sous l'effet d'un écart de chaleur de 20° à 33°C, comme si l'œuvre possédait, un peu comme l'épiderme humain, un véritable seuil thermique.

La sensation tactile/thermique est effectivement toujours reliée à de l'affectif, et Pradines (1981: 105) insiste sur ce point particulièrement prégnant dans l'espace tactile. Il note aussi que, malheureusement, la plupart des recherches des pionniers portant sur la perception tactile ont négligé de mentionner à quel point «la sensibilité tactile servait de bouclier à la sensibilité affective» (1981: 103) pour ne considérer que la stricte activité biologique. Discutant de l'espace tactile, il est donc utile d'insister sur le fait que les théories de la sensation/perception doivent tenir compte de la dimension psychologique de la sensation, c'est-à-dire de la signification elle-même. Ainsi, Pradines lie-t-il toute étude biologique de l'organe (de préhension tactile, par exemple) avec la prise en considération de la dimension qualitative (et non uniquement quantitative) à laquelle cet organe fait accéder le sujet percevant. Ce que Pradines pointe par cette dimension «qualitative» est en fait la fonction représentative ou la fonction sémiotique de la perception, le fait que toute sensation soit mise en relation avec autre chose qu'elle-même. Ce point est important pour notre propos, car les divers percepts que nous enregistrons devant les discours plastiques sont irréductibles à leur simple dimension biologique, mais leur contenu sémantique/affectif est toutefois indiscutablement lié aux canaux sensoriels:

*Tout organe des sens est instrument de représentation; il met l'impression qu'il reçoit en relation avec autre chose qu'elle-même.*

*Il s'ensuit clairement qu'il doit toujours, dans sa constitution anatomique, envelopper une dualité qui exprime les deux termes en relation. Or ces deux termes sont la sensation inaffektive d'un côté et, de l'autre, l'affektion, dont la première peut nous signaler l'imminence dans les variations de son intensité. Une investigation anatomique de sens, si elle est bien dirigée, ne peut donc jamais séparer ici l'étude des conditions nerveuses de la sensation et de l'affektion [...] L'étude séparée de ces deux facteurs, orientée par le postulat qu'il s'agit là de deux ordres d'états fonctionnellement sans rapport, conduit tout droit à manquer le rapport même qui définit fonctionnellement la perception. (Pradines, 1981 : 104)*

#### LA PORTÉE THYMIQUE DES INDICES PERCEPTIFS

Cette corrélation fonctionnelle entre la sensibilité perceptuelle et la sensibilité affective est aussi postulée par Charles-Henri Piéron (1959 : 183) qui accole des coefficients thymiques aux diverses impressions sensorielles. Pour la sémiotique visuelle, cette hypothèse est considérable car elle signifie qu'à chacune des distances perceptuelles représentées dans l'œuvre pourrait effectivement correspondre un coefficient « affectif ». Piéron affirme que les espaces thermiques, gustatifs, olfactifs, posturaux et algiques possèdent un potentiel affectif de plaisir/déplaisir nettement plus intense que la vue et l'audition qui, rappelons-le, ont des récepteurs à distance qui ne « consomment » pas leurs objets par contact, contrairement aux récepteurs des autres sens qui sont « affectés » par le contact du stimulus.

	Vision	Audition	Tact	Chaud	Froid	Gout	Odorat	Sens labyrinthiques	Piqûre	Pincement	Brûlure
Coefficient perceptif	10	8	8	6	6	6	4	4	4	3	2
Coefficient affectif	2	4	4	6	6	6	8	8	8	9	10

Le schéma de Piéron (1959 : 183) se présente ainsi : Piéron parvient à la conclusion que les espaces sensoriels, qui possèdent des coefficients perceptifs faibles (odorat, sens labyrinthiques, piqûre, pincement, brûlure), ont un potentiel affectif très grand, alors que, inversement, les espaces sensoriels aux coefficients perceptifs très fins (vision,

audition) détiendraient un moindre potentiel affectif. Nous avons démontré ailleurs (Lupien, 1991 et 1995) de quelle manière ces données pourraient servir de mode d'évaluation du potentiel affectif des discours plastiques qui, en vertu de l'hypothèse de Piéron, seraient capables d'enclencher des affects plus forts s'ils présentent des signifiants plastiques, faisant appel aux espaces sensoriels tactiles, thermiques, olfactifs, que s'ils misent sur des signifiants plastiques, sollicitant la vue ou l'audition qui maintiennent à distance l'objet perçu.

#### L'ESPACE KINESTHÉSIQUE ET POSTURAL

Le rôle du mouvement dans l'organisation de l'espace est essentiel et Piaget/Inhelder le reconnaissent, en affirmant notamment que « le mouvement est à la source des connaissances spatiales » (1948). Wallon et Lurçat (1962) en font aussi l'enjeu de toute expérience sensible, pour qui le mouvement est « essentiellement [un] déplacement dans l'espace » et l'espace « la condition réelle de tout ce qui existe ». C'est donc grâce au (et dans le) mouvement que « s'engendrent toutes les significations dans le domaine de l'espace représenté » (Ajuriaguerra, 1962 : 149). Ainsi, la motricité donne du sens, permet l'émergence du sens, et c'est de ce système fondamental de l'organisation posturale que dépend le fonctionnement de tous les autres systèmes sensoriels.

Les déplacements du corps propre (dans sa totalité ou en partie) constituent un champ extraordinaire de recherche, comme le précise Pinol-Douriez (1975 : 31), « tant pour l'étude de la représentation de l'espace du corps (schéma corporel) que pour celle de la représentation de l'espace environnant ». Cette éminente spécialiste de la construction de l'espace chez l'enfant a judicieusement noté à quel point les représentations graphiques de l'espace environnant sont depuis toujours liées au développement génétique de la motricité humaine. Les représentations graphiques témoignent finalement du rapport sensible de l'être face à l'univers qui l'entoure :

*Si la représentation graphique de l'espace environnant (par cartes, plans, schémas, figures) s'est de plus en plus dégagée des références corporelles avec la constitution de la géographie et de la géométrie scientifiques, il n'en demeure pas moins que les premières cartes géographiques se référaient à des échelles correspondant à des*

*journées de marche et que l'arpentage, source de la géométrie euclidienne, était déplacement avant d'être mesure. Aussi l'étude psychologique des mécanismes responsables de l'élaboration des représentations spatiales nous semble avoir à gagner de l'étude génétique de la représentation des déplacements du corps propre.*  
(1975: 31)

Si, pour Pinol-Douriez, la cartographie contemporaine semble s'émanciper de l'expérience concrète de l'espace – hypothèse dont nous nous permettons de douter, Paolo Fabbri ayant justement démontré le contraire lors d'une conférence donnée au *Toronto Semiotic Circle* à l'Université de Toronto en 1990 –, il n'en va certes pas de même dans les arts visuels qui mettent en scène et réactivent de manière très « vive » notre relation spatiale avec l'univers environnant. Certaines œuvres visuelles, notamment les grands tableaux des expressionnistes abstraits américains (années 50) et de l'abstraction chromatique (É.-U., années 60), montrent à quel point c'est le « corps agissant » (kinesthésique) qui aspectualise l'expérience esthétique. L'immensité de ces œuvres, véritables métaphores des peintures pariétales de Lascaux, engage activement le corps du percevant dans un rapport kinesthésique, tantôt en l'englobant littéralement par son format monumental, tantôt en l'obligeant à se déplacer devant la surface afin d'en embrasser la totalité. À l'extérieur et à une échelle beaucoup plus large, puisqu'elles sont réalisées parfois sur des kilomètres, les œuvres du *Land Art* américain (années 60-70) proposent aussi des parcours déambulatoires saisissants; pour « voir » la *Spiral Jetty* de Smitson (1970) il faut marcher longtemps... sur l'œuvre elle-même (mouvement actif), on encore la survoler en avion (mouvement passif)!

La question qui nous intéresse ici est donc de déterminer quelles seraient les valeurs kinesthésiques morphologiques et posturales qui auraient des répercussions dans le champ des discours plastiques, et quels seraient les signifiants plastiques susceptibles de solliciter ou de faire appel aux schèmes kinesthésiques engrammés dans la mémoire du spectateur. Comme pour les autres modalités perceptives précédemment étudiées, il s'agit aussi de voir comment les discours sémiotiques plastiques mettent en scène *in præsentia* et/ou de manière *iconique* ces référents kinesthésiques. Risquons d'abord quelques considérations

d'ordre général sur la présence réelle ou virtuelle d'indices kinesthésiques dans le champ des œuvres plastiques. La représentation du mouvement dans les œuvres plastiques s'effectue selon les modalités suivantes:

- 1- *In præsentia* dans le cas des œuvres cinétiques où un mouvement réel fait partie de l'œuvre, ou encore dans le cas de ces œuvres du *Land Art* qui obligent le spectateur à déployer une motricité réelle (déambuler sur ou autour de l'œuvre par exemple).
- 2- *Iconiquement* dans le cas par exemple du *Nu descendant l'escalier* (1913) de Duchamp qui représente littéralement, bien que bidimensionnellement, le mouvement d'un corps se déployant dans l'espace en prenant soin de faire voir ce qu'il est impossible de percevoir dans le réel, c'est-à-dire les positions intermédiaires et successives d'un mobile. D'autres œuvres présentent ce type de représentation iconique du mouvement: *Dynamisme d'un chien en laisse* (1912) du futuriste Giacomo Balla; les photos de Muybridge décomposant le mouvement humain; les autoportraits d'Arnulf Rainer dans lesquels des interventions graphiques et des signes indicatifs suggèrent une motion du corps représenté, etc.
- 3- Une troisième catégorie d'œuvres, non figuratives cette fois, où le mouvement est suggéré par la répétition de signes graphiques, linéaires ou chromatiques dont la rythmique et la directionnalité instaurent un effet kinesthésique intense. Les œuvres de l'*Op Art* (Vasarely, Bridget Riley) et celles des plasticiens québécois (tel Claude Tousignant) sont particulièrement exemplaires de ces discours plastiques dans lesquels aucun élément de l'œuvre n'est réellement en mouvement, aucune représentation narrative du mouvement n'est apparente, mais où, pourtant, la surface bidimensionnelle possède un caractère très kinesthésique. Les *shaped canvas* de Frank Stella (É.-U., années 60) ont beaucoup misé sur ce procédé rythmique.

Comment qualifier les différents types d'expériences motrices ou kinesthésiques que ces œuvres instaurent? Utilisons cette intéressante distinction que fait Jacques Paillard entre les niveaux *sensori-moteur* et *cognitif* de l'activité motrice en général, pour qualifier à notre tour l'expérience spatiale différente qui nous semble en jeu dans ces trois types d'œuvres. Ainsi, les œuvres de la première catégorie pourraient être qualifiées de *sensori-*



*motrices*, car leur «réfèrent est l'environnement physique comme source directe des informations déclenchantes de l'action et comme lieu de son déploiement» (Paillard, 1989: 29). Par ailleurs, les œuvres de la seconde et de la troisième catégories pourraient être qualifiées de *cognitives*, car «le réfèrent de l'opération sera la représentation interne mémorisée de l'environnement qui devient source autonome des signaux mobilisateurs et régulateurs de l'action et/ou de l'évocation imagée dans l'expérience consciente» (*ibid.*).

Cette distinction entre œuvres *sensori-motrices* et œuvres *cognitives* pourrait toutefois suggérer qu'il existe un rapport hiérarchique ou qualitatif entre les œuvres à mouvement réel et à mouvement représenté, hiérarchie que nous ne voulons absolument pas poser. En effet, nous ne souhaitons pas instituer ou perpétuer l'éternel clivage entre le corps et l'esprit par cette distinction entre œuvres *sensori-motrices* et œuvres *cognitives*, puisqu'il ne s'agit pas de dire que les premières s'adressent au corps et les secondes au mental, les deux types d'œuvres constituant à notre avis des discours symboliques différents, dont la valeur cognitive est qualitativement aussi riche. On comprendra que la distinction que nous tentons d'effectuer est relative à la manière dont ces œuvres sollicitent et convoquent l'expérience kinesthésique; la première catégorie d'œuvres exigeant une activité motrice de la part du spectateur pour accéder au contenu symbolique ou sémiotique, et la seconde lui demandant non pas un déplacement physique comme tel, mais de puiser dans ses représentations mentales de nature kinesthésique pour évaluer la teneur symbolique du discours plastique qu'il regarde.

Ces questions nous permettent aussi de distinguer entre la *perception visuelle du mouvement représenté* dans une œuvre et le *déploiement de mouvements réels* (actifs ou passifs) face à l'œuvre, deux modalités kinesthésiques différentes qui prennent toutefois fondamentalement appui sur cette même expérience posturale morphologique et fonctionnelle acquise depuis l'enfance. On sait que la perception visuelle du mouvement relève de la vision périphérique (la vision dynamique) qui est peu concernée par l'identification des formes; la vision périphérique est toutefois spécialisée dans l'analyse des mouvements *rapides* alors que c'est la vision fovéale (la vision statique) qui prend en charge les formes et

les mouvements très lents (Ninio, 1991: 56-57). Les *roto-reliefs* de Duchamp permettent justement de vivre successivement ces deux modalités de la perception visuelle du mouvement, puisque le spectateur a le loisir d'actionner lentement (vision fovéale) puis très rapidement (vision périphérique) les disques colorés; ces *roto-reliefs* sont aussi de nature *sensori-motrice* car, pour accéder au contenu sémantique de l'œuvre, le spectateur doit fournir un mouvement réel.

L'être humain sait interpréter (il serait plus juste de dire qu'il apprend à interpréter) les configurations mouvantes et, bien sûr, cette aptitude à interpréter le mouvement (des visages, des foules, des wagons de métro, etc.) lui sert quotidiennement dans sa vie en société. Mais pour évaluer le mouvement faut-il encore posséder soi-même une expérience kinesthésique qui servira de fondement à l'élaboration de nos schèmes d'objets (mouvants ou fixes) (Piaget, 1967: 117). Le principe est transposable dans le champ des discours plastiques que nous évaluons/apprécions, de même à partir de *gestalts* spatiales mémorisées.

#### LA PROJECTION DU SCHÉMA POSTURAL DANS LES DISCOURS PLASTIQUES

Mais quels seraient donc les signifiants plastiques qui, dans les œuvres, relèveraient de notre expérience motrice? La vectorialité/directionnalité des lignes et des formes? La gravité? Les paramètres de localisation haut/bas, gauche/droite, devant/derrière, ici/là-bas? La profondeur? Pour déterminer ces signifiants plastiques de nature kinesthésique et posturale, il nous faut donc, comme nous l'avons fait pour les autres espaces sensoriels, discriminer brièvement dans un premier temps les caractéristiques de l'appareil sensori-moteur lui-même, pour ensuite être en mesure d'en reconnaître les signifiants dans les discours sémiotiques plastiques. Pour ce faire, le modèle de Jacques Paillard nous viendra encore en aide, modèle qui étudie les modalités d'interaction entre motricité et espace. La théorie de Paillard se base essentiellement sur les deux principes complémentaires suivants: «la motricité est l'expression d'un ordre biologique et, simultanément, la machine biologique génère son univers spatial» (Pêcheux, 1990: 101). Ceci veut dire que l'appareil sensori-moteur possède un niveau *morphologique*, et un niveau *fonctionnel*



(en bon biologiste Paillard ne tiendra pas compte de la dimension affective ou thymique de l'expérience sensorimotrice...). Paillard pose donc que ces deux dimensions, morphologique et fonctionnelle, vont grandement déterminer les divers mécanismes qui nous permettent de localiser des emplacements (espace des lieux), de capturer des objets (espace des formes), et qui déterminent aussi notre manière de bouger dans l'espace environnant. Paillard distingue donc deux types d'activités motrices : l'activité de *positionnement* et l'activité de *déplacement*, cette dernière s'inscrivant sur fond de la première. Ainsi, morphologiquement, le corps humain possède un bas et un haut, une gauche et une droite (symétriques), un avant et un arrière et, fonctionnellement, ce corps peut adopter diverses positions qui sont référentielles, gravitaires, positions dans lesquelles le corps réalisera des mouvements globaux ou partiels (du corps entier ou d'un seul membre, etc.). On pourra donc poser avec Paillard (dans Pêcheux, 1990: 115) les grands principes suivants, dont la plupart auront, croyons-nous, une incidence directe sur les modes d'appréhension et de production de nos représentations symboliques plastiques :

- 1- Tout mouvement s'inscrit sur une posture et celle-ci joue un rôle déterminant dans la performance spatiale de l'individu et, conséquemment, sur le développement de ses fonctions symboliques.
- 2- Le schéma corporel est un référent spatial qu'on projette sur notre environnement selon diverses modalités.
- 3- Un peu comme pour le toucher, on distingue le mouvement *passif* du mouvement *actif*, ce dernier ayant évidemment un plus grand pouvoir de structuration de l'espace. C'est la différence entre se déplacer soi-même et être déplacé dans l'espace, entre aller par soi-même vers l'objet convoité ou, au contraire, qu'on nous amène à lui sans avoir à déployer d'activité motrice. C'est la différence pour Paillard entre le corps *agissant* qui « intervient sur le monde » et le corps *agi* qui « subit passivement les contraintes du monde extérieur » (1982: 54).
- 4- Le passage entre espace sensori-moteur et espace *représenté* se construit lentement. Ainsi, les enfants sont plus compétents très jeunes à reproduire posturalement que graphiquement un mouvement qu'on leur demande d'imiter. La raison : les systèmes sémiotiques graphiques et picturaux

supposent une plus grande symbolisation de l'information – et donc une transposition sémiotique – que ne l'exigent les reproductions posturo-cinétiques. Précisons toutefois que les deux modes de reproduction (posturo-cinétique et graphique) présentent des aspects perceptifs et sémiotiques, mais avec des degrés de saturation différents.

Le schéma corporel n'est pas une donnée fixe; le schéma corporel est mouvant, en transformation continuelle, et il évolue au fil des nouvelles explorations spatiales que nous accumulons. Nous projetons constamment ce schéma dans les objets que nous percevons, incluant les objets d'art, à partir des deux mécanismes suivants :

- 1- *La projection anthropomorphique dans l'objet* ou autrement dit le fait de mettre en relation les parties de notre corps avec l'objet perçu. Notre corps est en effet un objet orienté dans l'espace et nous percevons et décrivons les objets selon ce même principe d'orientation spatiale qui régit notre propre corps; mais nous projetons aussi sur les objets les caractères symétriques et gravitationnels de notre propre corps. Cette hypothèse est particulièrement vérifiable dans les locutions verbales qui servent à désigner les parties des objets : le nez d'un avion, la tête d'un train, le devant et l'arrière de la maison, le corps du bâtiment, le bras droit du patron, avoir la vie devant soi et son passé derrière soi, etc. Ces analogies spatiales « verbales » sont en fait de véritables projections du schéma corporel dans le langage et les objets qu'elles décrivent sont orientés spatialement comme l'est aussi notre propre corps dans l'espace. De même, nous procédons à une projection de notre schéma corporel dans



DANIEL SPOERRI, LE PETIT DÉJEUNER DE KICHKA, 1960, 50 X 70 X 80CM.

nos manières de percevoir puis de décrire verbalement les œuvres plastiques. La sculpture murale *Le Petit Déjeuner de Kichka* (1960) de Daniel Spoerri est un objet orienté qui nécessite une projection également orientée de notre schéma corporel. Cette œuvre présente une table de petit déjeuner tridimensionnelle supportant divers objets et aliments, table que l'artiste accroche au mur de manière à en donner un point de vue «aérien» ou en plan. Cet objet demande donc au sujet percevant de s'imaginer virtuellement dans une position spatiale, dont l'orientation diffère de la position orientée de son corps réel dans l'espace d'exposition de l'œuvre (musée ou galerie). Le spectateur doit donc se projeter anthropomorphiquement dans l'objet, et vivre cette confrontation entre deux orientations posturales distinctes, l'une verticale (celle du corps du sujet percevant face à l'œuvre) et l'autre aérienne (telle que l'organisation spatiale interne de l'œuvre de Spoerri le suggère par un recours à la perspective rabattue).

2- *La projection du schéma corporel comme système de repérage dans l'espace environnant* concerne le fait d'utiliser le corps «à des fins de localisation» (Pêcheux, 1990: 106). On projette dans ce cas la structure partielle ou totale de notre corps biologique dans l'espace environnant. Cette projection du schéma corporel s'effectue par rayonnement ou par transfert:

*La projection par rayonnement: les plans et axes relatifs à l'architecture corporelle déterminent seuls les orientations et les partitions de l'espace environnant [...] la position par transfert, qui tient compte d'un objet extérieur [...] s'organise différemment selon que cet objet est ou non orienté.* (Pêcheux, 1990: 106)

Pêcheux affirme donc que c'est par rayonnement que l'architecture du corps s'oriente dans l'espace, c'est-à-dire par projection de la structure devant/derrière et gauche/droite que nous nous orientons spatialement; elle affirme aussi que c'est par transfert de la structure du schéma corporel dans l'objet extérieur (cet objet pouvant être l'objet d'art) que nous évaluons l'aspectualisation spatiale de l'objet d'art dans sa globalité, mais aussi dans son contenu iconographique où des événements spatiaux sont représentés et donc soumis à notre évaluation.

Sans le corps propre point d'appréhension de l'espace car, comme le précise Merleau-Ponty, «quel sens pourrait bien avoir le mot «sur» pour un sujet qui ne serait pas situé

par son corps en face du monde?» (1945: 117). Paraphrasant Merleau-Ponty, on dira donc que la «spatialité objective» est indissociable (ou n'est pas distincte) de la spatialité du corps propre. Sans l'expérience de l'espace orienté, c'est-à-dire sans l'expérience de la manière dont mon corps «est au monde», je ne peux situer l'espace extérieur non plus que la localisation des éléments qui occupent cet espace. Autrement dit, l'espace «extérieur» est lui aussi «orienté», et cette orientation est constamment fonction de l'orientation du corps propre. La relation sujet/objet est fondée sur ce principe, comme le dit Lurçat (1976), et sur ce mécanisme de transfert du schéma corporel relativement à l'objet qui est devant, derrière, à gauche, à droite, sous ou au-dessus du corps propre.

L'œuvre de Spoerri mentionnée précédemment constitue un bon exemple d'objet devant lequel le sujet effectue un transfert par rotation du schéma corporel. Ce transfert implique une représentation mentale du mouvement et des aspects spatiaux de ce mouvement. Autrement dit, devant cette œuvre, l'expérience esthétique passe par une confrontation (qui sera conflictuelle pour certains) entre deux instances, celle du sujet et celle de l'objet dont les structures spatiales, toutes deux définies par la proprioception, sont «orientées» différemment: le sujet est orienté face à l'objet alors que la position de l'objet n'est pas frontale mais en plan.

Ce que nous tentons ici de démontrer par cette étude des modalités perceptuelles est l'ancrage de l'expérience esthétique dans le corps propre, et le fait que toute lecture des discours sémiotiques plastiques transite par l'expérience sensori-motrice. Les œuvres plastiques interpellent le corps mais aussi construisent des modèles posturaux et spatiaux parfois saisissants ou conflictuels qui viennent renouveler, réactiver, revivifier (comme on dit des métaphores vives) notre perception de l'univers.

## CONCLUSION

Ce ne sont là évidemment que quelques avenues possibles pour la sémiotique visuelle, une fois posé que l'œuvre plastique constitue un agrégat de stimuli sensoriels dont la nature et l'organisation déterminent la portée du discours symbolique. Beaucoup de travail reste à faire qui permettra de mieux comprendre les enjeux et le rôle de

l'expérience esthétique par le biais du langage plastique. La psychologie de la perception s'avère une source intéressante pour la sémiotique des objets d'art, mais l'organisation singulière et sensible de ces objets pourrait constituer aussi un modèle qui permettrait de mieux comprendre l'univers des discours en général. Pour saisir la portée des représentations sémiotiques dans leur ensemble, nous croyons donc à cette conjugaison dynamique entre les théories de la perception/cognition et une patiente et répétée application/vérification des données théoriques que nous avons évoquées sur des œuvres plastiques.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AJURIAGUERRA, J. de [1962]: « Le corps comme relation », *Revue suisse de Psychologie appliquée*, n°21, 137-157.
- BERKELEY, G. [1709]: *Essai d'une théorie nouvelle de la vision*, Œuvres choisies, tome I, Paris, Aubier, 1944.
- CARVALHO, A. de [1973]: *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, Paris, Éd. Klincksieck.
- GIBSON, J.-J. [1966]: *The Senses Considered as Perceptual System*, Boston, Houghton Mifflin.
- GIL, F. [1993]: *Traité de l'évidence*, Grenoble, Éd. Jérôme Millon.
- HALL, E.T. [1971]: *La Dimension cachée*, Paris, Seuil.
- KENNEDEY, J.-M. [1983]: « What can we learn about pictures from the blind? », *American Science*, n°71, 19-26.
- LAKOFF, G. [1982]: « Experimental factors in linguistics », dans *Language Mind and Brain*, T.W. Simon et R.J. Scholles (dir.), Hillsdale (NJ), L. Erlbaum.
- LUPIEN, J. [1991]: « Perception polysensorielle et langage pictural », revue *Degrés*, Bruxelles, n°67, e1-e17 ;
- [1995]: « Polysensorialité in Plastic Symbolic Discourses », dans *Advances in Visual Semiotics. The Semiotic Web 1992-1993*, T.A. Sebeok et J. Umiker-Sebeok (dir.), Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 217-233.
- LURÇAT, L. [1976]: *L'Enfant et l'Espace, le rôle du corps*, Paris, P.U.F. (préface de R. Thom).
- MERLEAU-PONTY, M. [1945]: *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- NINIO, J. [1991]: *L'Empreinte des sens*, Paris, Éd. Odile Jacob.
- OUELLET, P. [1992]: *Voir et Savoir. La perception des univers du discours*, Candiac, Éd. Balzac, coll. « l'Univers des discours ».
- PAILLARD, J. [1982]: « Le corps et ses langages d'espaces », dans *Le Corps en psychiatrie*, E. Jeddi (dir.), Paris, Éd. Masson, 53-69 ;
- [1989]: « Dialogues sensori-moteurs et représentation mentale », dans *Psychologie et cerveau*, X. Seron (dir.), Paris, P.U.F., 19-51.
- PÊCHEUX, M.-G. [1990]: *Le Développement des rapports des enfants à l'espace*, Paris, Éd. Nathan, coll. « Nathan-Université ».
- PIAGET, J. [1967]: « Le développement des perceptions en fonction de l'âge », dans *Traité de psychologie expérimentale*, vol. VI: La perception, chap. XVIII, Paris, P.U.F., 1-57.
- PIAGET, J. et B. INHELDER [1948]: *La Représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, P.U.F.
- PIÉRON, C.-H. [1959]: *De l'actinie à l'homme. De l'instinct animal au Psychisme humain. Affectivité et Conditionnement*, Paris, P.U.F.
- PINOL-DOURIEZ, M. [1975]: *La Construction de l'espace (Étude génétique de l'intégration réciproque entre les réalisations posturo-cinétiques et les élaborations sémiotiques)*, Neuchâtel-Paris, Éd. Delachaux et Niestlé.
- PRADINES, M. [1981]: *La Fonction perceptive*, Paris, Denoël/Gonthier.
- SAINT-MARTIN, F. [1987]: *Sémiologie du langage visuel*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal.
- SAMI-ALI, [1974]: *L'Espace imaginaire*, Paris, Gallimard.
- WALLON, H. et LURÇAT, L. [1962]: « Espace postural et espace environnant (le schéma corporel) », revue *Enfance*, n°15, 1-33.

## L'ORDRE QUI DÉCOIFFE

GHISLAIN BOURQUE

Insensiblement, pour peu que la lecture se présente sous un travers énigmatique, l'exercice paraphrastique infiltre toute aventure lectorale. À cela rien d'anormal, la constitution d'un parcours suivi de sens oblige, lorsqu'une linéarité du récit se trouve mal assurée, à des contorsions faites pour décider l'orientation du message. Et ces contorsions offrent tout naturellement l'occasion de porter la lecture vers une compréhension des faits et des phrases qui encourage un jeu de stricte conversion sémantique... Laissant croire, à tort ou à raison, que tout écrit se présente à seule fin de soumettre une épreuve de version. Serait-ce d'une langue avec la même.

Si, comme il est convenu de le penser, l'acte de lire ramène à un exercice statutaire de compréhension, il serait mal venu de croire que cet exercice puisse s'accomplir, dispensé du rappel incontournable adressé à l'écrit: *Qu'est-ce que ça veut dire?*

Puisqu'en effet, hors toute interrogation de tourmente, ce que d'entrée quête la lecture auprès de l'écrit se résume à ceci: trouver son salut dans la conversion sémantique. Trouver son salut, faut-il l'entendre, comme se trouver à être salué par une politesse substitutive cherchant à démontrer que tel mot, tel fragment, tel ensemble, signifie telle ou telle chose.

Pour simple qu'elle se présente, la question portée au compte de l'écrit ne peut pas toujours trouver réponse en toute simplicité. Selon l'objet mis à l'épreuve, le travail de conversion sémantique conviera à des hardiesses de traduction plusieurs fois convoitées par des audaces d'interprétation. Quand

bien même défendue par une initiative réputée nécessaire, l'entreprise de révélation du sens ne se trouve pas toujours appuyée par une stratégie affinée de détection de ce dit sens. Avec pour résultat provisoire, sitôt que l'écrit se complique, une propension chez le lecteur à faire apparaître dans le courant de sa lecture des significations peu ou pas contrôlées.

### *Les voies de la détection*

Appréhendée comme une action au moyen de laquelle est rendu lisible un écrit, la détection confine à un travail de décèlement qui permet d'établir au fur et à mesure un parcours de sens. Ce travail de décèlement, fait pour repérer les éléments de l'écrit susceptibles de pavé la voie à la lecture, peut emprunter deux avenues strictement adverses. En effet, selon que la détection se trouve praticable dans le courant linéaire du texte (mot à mot, ligne à ligne, phrase à phrase, etc.) ou qu'elle se réalise dans une économie de passerelles invitant à des relais translinéaires (relais de sons, de mots, de phrases, etc.), deux stratégies distinctes – mais aussi concurrentes – de lecture vont se présenter. L'une, que l'on pourrait appeler de «conversion» et qui réfère à une démarche de détection plutôt «paraphrastique»; l'autre, que l'on pourrait qualifier de «diversion» et qui prend appui sur une démarche de détection dès lors «transphrastique».

### *Conversion paraphrastique*

Plus usuelle parce qu'à l'œuvre dans l'exercice disons commun de lecture, la conversion paraphrastique vient répercu-

ter deux points de vue complémentaire de détection:

- d'abord, par ce fait qu'elle se veut un développement explicatif ayant pour mandat de traduire l'écrit dans le respect d'une certaine cohérence sémantique;
- ensuite, selon la circonstance qu'elle se définit comme une opération métalinguistique consistant à produire une unité scriptuelle qui soit sémantiquement équivalente à une autre unité produite antérieurement.

Avec ces deux points de vue, on le constate, se gagnent et un niveau opératoire, le métalinguistique, et un plan de manifestation, le sémantique. Ce qui par croisement laisse supposer que les deux promeuvent à la fois une activité de «substitution» et l'idée d'une «équivalence sémantique». Soit un ensemble d'opérations où se joue l'essentiel de la nature paraphrastique.

C'est une nature, toutefois, qui mérite d'être appuyée sur au moins une de ses principales caractéristiques. À savoir: elle ne peut s'affirmer que sur le seul plan sémantique! Puisque, en effet, la substitution qu'elle promeut vise toujours la reproduction du sens mis en circulation par l'écrit ciblé (celui qui, de fait, se trouve paraphrasé).

Voilà bien une manière d'appuyer une nature qui, si elle concède à la paraphrase un territoire d'évolution, n'en confère pas moins, par exclusion conséquente, les limites de son exercice. Tant, à vouloir redire le sens d'un énoncé, il est clair qu'on ne peut rendre justice à la forme même de cet énoncé (dont elle, la paraphrase, s'emploie à occulter la présence).

Cela reste, on s'en doute, l'une des plus élémentaires règles, comme une des plus irréductibles contraintes du jeu de la conversion paraphrastique. Et, à ce titre, les opérateurs formulatoires (autrement dit, c'est-à-dire, dans le sens de, comme si, en d'autres mots, etc.) ne manquent pas qui, pour suivre la ligne de l'écrit et révéler le sens au gré des conversions sémantiques, annoncent ici un développement explicatif, là un échange analogique.

Dans le registre des lectures que l'on pourrait qualifier de paraphrastiques, trois essentielles sont à signaler :

- la lecture de type «réductionniste», laquelle s'emploie à faire subir au texte une épreuve de contraction, histoire d'en tirer, par voie de résumé, l'essentiel de l'information sémantique explicitement disponible. Cette manière d'opérer a, en quelque sorte, élu domicile dans la lecture en diagonale;
- la lecture de type «symétrique», pour qui la loi du talion œuvre dans une recherche d'adéquation sémantique. Faisant, par voie de symétrie, entrer dans l'usage le plus commun, la lecture produit des équivalents qui feront saisir le sens à mesure que défile le texte. Qu'il s'agisse, ici, de traduire un écrit dans une autre langue ou, plus communément, de suivre le sens d'un récit policier, un réflexe de lecture convie à fournir, en vue d'une compréhension locale ou globale, des équivalents sémantiques;
- la lecture de type «expansionniste», quant à elle, se distingue par des emplois variés. Évoluant sur le terrain de l'interprétation, elle se fera tantôt «verbeuse» (selon, par exemple, les mérites d'une discussion de salon), tantôt «exégétique» (quand la lecture opte pour des appuis philologiques et symboliques), et tantôt «scientifique» (dès lors que, par les concours combinés de l'analyse et de la théorie, la lecture cherche à redire l'écrit, mais dans un langage soit métalinguistique, soit métalittéraire). S'il paraît peu utile de montrer du doigt

des cas précis de paraphrases verbeuse ou exégétique, il ne sera pas inconvenant de signaler l'analyse sémiotique faite, par le Groupe d'Entrevernes, de «La légende de l'homme à la cervelle d'or» d'Alphonse Daudet, comme un cas flamboyant de paraphrase scientifique.

#### *Diversión transphrastique*

La paraphrase, on le conçoit, se veut une stratégie des plus fonctionnelles dès lors qu'il s'agit de rendre «immédiatement» lisible. Tout uniment construite pour faire comprendre en d'autres mots, par d'autres formules, ce qui pourtant se trouve déjà installé dans l'écrit, elle semble la voie naturelle à toute entreprise d'explication sémantique. Particulièrement efficace pour faire ressortir la thématique propre à un écrit, elle fait œuvre de cohérence sémantique à l'endroit de tout parcours confiné à l'unilinéarité.

Trop empressée toutefois à traduire (à ramener sur le seul plan sémantique), elle s'avère inefficace pour rendre compte de manière adéquate d'un travail initié sur le plan formel, fait pour traverser, hors les obligations de voisinage et de proximité, de part en part la ligne du texte.

C'est d'une lisibilité concurrente dont il est question, sitôt la lecture engagée dans un parcours translinéaire. Une lisibilité que l'on voudra transphrastique, établie en «différé», cherchant plus à construire une cohésion qu'à légitimer une cohérence. À ce titre, elle engage une avenue singulière de détection :

- qui voit à signaler des liens et des relations qui constituent en réseau(x) – voire en constellation(s) – des mots ou fragments tenus à distance les uns des autres... ou, si à proximité, qui entretiennent des rapports non récupérables sur le seul plan sémantique.

La diversion transphrastique peut être définie comme une stratégie trans-textuelle de lecture visant à construire un ou plusieurs parcours de sens qui

détournent la linéarité de l'écrit. La détection, en cette circonstance, ne se limite pas au contexte étroit de la ligne ou de la phrase. Elle traverse l'écrit pour ne retenir que les éléments soumis à un régime réglé d'attirances, dont la distribution va s'établir en réseau. Avec pour mission de faire lire autrement, elle parcourt de manière latérale l'écrit, cherchant à exhiber non plus ce qu'impérativement l'écrit veut dire, mais ce que, subtilement, il s'emploie à faire.

Dans le registre fort diversifié des lectures de type transphrastique, quelques-unes sont remarquables par la qualité des réglages qu'elles préconisent. Ainsi, l'intelligence paramétrique de poésies, chez qui le sens se trouve réglé tant par la lettre, le son, que par la place occupée par certains composants du texte, oblige la lecture à s'organiser plus souvent en travers qu'au fil de la ligne. Des études fortement ancrées dans cette idée que le sens arrive souvent par où on ne l'attend pas militent dans le camp transphrastique. À cet effet, des lecteurs d'allégeances diverses peuvent servir d'exemples :

- les analyses livrées par Michel Foucault dans son livre intitulé *Raymond Roussel*, et tirant parti d'une production du sens par la voie de procédés formels;
- celles, remarquables, de Bernard Magné, à l'endroit de l'œuvre de Georges Pérec, colligées dans un ouvrage intitulé *Précollages 1981-1988*;
- ou bien, encore, les parcours mesurés mot à mot de Jean Ricardou quand, à partir des romans *Les Corps conducteurs* et *Triptyque* de Claude Simon, il exhibe les vertus productrices de la discohérence.

#### *Les raisons détectives*

Paraphrastique ou transphrastique, l'entreprise de détection s'évertue, dès lors qu'il s'agit de «convertir» ou de «divertir», à ne pas emprunter des chemins identiques. Ce qui ne veut pas nécessairement dire que les parcours générés



par l'une et l'autre n'arriveront pas à se croiser. Seulement, cela signifie qu'en cas de rencontre, s'établira de l'une à l'autre démarche de détection une manière de hiérarchie. Essentiellement, s'impose par la pratique l'idée que c'est sur fond de paraphrase (ou de lecture paraphrastique) qu'en vient à évoluer celle plus singulièrement transphrastique. Chacune, on le remarquera, identifiant les paramètres à compter desquels elle pourra s'élaborer. Cela, en raison d'une stricte ambition de lisibilité. Toute détection transphrastique, en effet, n'obtiendra de crédibilité que si son développement, en premier lieu, adhère – s'inscrivant ainsi dans une logique de cohésion –, et, en second lieu, s'intègre – se laissant porter par un contexte déjà établi.

Car, à vouloir faire ressortir un parcours transphrastique exempt d'ancrage contextuel (c'est-à-dire décroché de tout recours paraphrastique), on risque de n'obtenir qu'une mosaïque de relais identifiés à seules fins de contenter l'envie de bricoler du sens. Sans caution linéaire aucune, elle risquerait à tout moment de s'évanouir, supplantée par un autre parcours transphrastique, venu d'ailleurs, et ancré nulle part.

Plus que d'autres, c'est connu, certains écrits résistent à la récupération paraphrastique: portant le lecteur à s'aventurer dans des contrées lectorales toutes pavées de folles inventions. Pour dignes d'intérêt que soient ces écrits, ils demeurent par trop enclins à se jouer de la lisibilité première, incapables qu'ils sont de justifier la proximité sémantique des mots, l'un à la suite de l'autre, sur la ligne. Avec pour résultat que le travail de lecture n'arrive à fixer du sens qu'en vertu d'un calibrage intimiste (référant tantôt à l'intention de l'auteur, tantôt à l'envie du lecteur). D'une manière toute mécanique, disons de ces écrits qu'ils renverront de façon exemplaire à l'œuvre poétique de Claude Gauvreau, tandis que par envie rhétorique, ils se rangeront du côté de l'Oulipo.

Il en est d'autres, parmi les écrits – et des plus massifs – qui, tout uniment, tolèrent mal la moindre enclave transphrastique. Construits à dessein de stricte représentation sémantique, ils n'ont de place et d'éloge que pour l'unilinéarité. Faciles à convertir, ils appellent une compréhension tout empreinte de cohérence, et pour laquelle le travail de lecture paraît s'effectuer de façon naturelle. Complices d'une détection alimentée de paraphrase, ces écrits exigent, habités qu'ils sont par une force d'inertie pleinement linéaire, de ne retenir d'une quelconque échappée translinéaire que la visible manifestation d'une incohérence. Ce sont, en première ligne, toutes espèces d'écrits à caractère documentaire, de même que, légèrement en retrait, les œuvres vivant en catégories: romans policiers, fantastiques, d'aventures, d'amours, etc.

C'est ici qu'une troisième sorte d'écrits se présente qui, tout en n'excluant pas le recours paraphrastique, maintient la lecture dans un équilibre précaire. De fait, risquant à tout moment de se rompre, le fil de la lecture se doit en la circonstance de supporter deux modes distincts de détection: l'un, plutôt ténu, qui fait suivre le parcours paraphrastique de base, l'autre, plutôt diffus, qui attire vers un (ou des) parcours transphrastique de relance.

C'est de cette sorte d'écrit que nous allons justement parler. Cela en s'appliquant à parcourir un texte de Mallarmé, «La Chevelure...», qui tantôt se verra objet de redressements sémantiques, tantôt se montrera sujet à diverses fructifications syntaxiques.

#### *Lire pour convertir*

Franchir un écrit tel «La Chevelure...» peut, dès l'entrée, être considéré comme une épreuve imposée à toute stratégie détective de conversion. À cause de la résistance, certainement, du texte au décèlement unilinéaire, la paraphrase doit faire porter ses efforts de conversion

#### *LA CHEVELURE...*

*La chevelure vol d'une flamme à l'extrême*

*Occident de désirs pour la tout déployer  
Se pose (je dirais mourir un diadème)  
Vers le front couronné son ancien foyer*

*Mais sans or soupirer que cette vive nue  
L'ignition du feu toujours intérieur  
Originellement la seule continue  
Dans le joyau de l'œil véridique ou rieur*

*Une nudité de héros tendre diffame  
Celle qui ne mouvant astre ni feux  
au doigt*

*Rien qu'à simplifier avec gloire la femme  
Accomplit par son chef fulgurante l'exploit*

*De semer de rubis le doute qu'elle écorche  
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche.*

\*\*\*

sur un ensemble de paramètres textuels (sémantique, syntaxique, topique) susceptibles de receler une compréhension suivie de l'écrit.

De fait, lire ce poème de Mallarmé ne peut se faire sans l'aide de manœuvres et d'opérations destinées à redresser l'aspect sémantique du texte. Le défaut de ponctuation, à titre d'exemple (il faut remarquer deux minces indices – des parenthèses au troisième vers et un point final au quatorzième – pour l'entière du poème), prive la lecture d'un ensemble de points de repère marquant soit des divisions thématiques, soit des rapports syntaxiques susceptibles de nuancer le parcours du texte.

Aussi, associé à une stratégie de la conversion, le redressement ponctuatif du poème devrait être en mesure de conférer à l'ensemble une compréhension encline à hiérarchiser une information étalée sans relief explicite. C'est-à-dire sans relations et sans liens grammaticaux décidés. Par le point et la virgule, ici inférés, le poème fera voir d'une façon plus orientée le travail d'apposition et d'explétion, tel qu'articulé pour rabattre vers la formulation



d'une phrase minimale des composants essentiels, mais ça et là étalés.

En ceci que lire avec la paraphrase confine à une interprétation conformiste, c'est en divisant, au fil de la ligne, le texte que la ponctuation autorisera, strophe à strophe, le règne de la phrase. Optant derechef pour les rapports syntaxiques les plus simples, elle se fera un devoir d'accrocher au poème une lisibilité conforme aux regroupements structurés des vers. Persuadée en cela qu'elle n'a d'autre intérêt à tirer sa force ailleurs que dans l'inertie du texte.

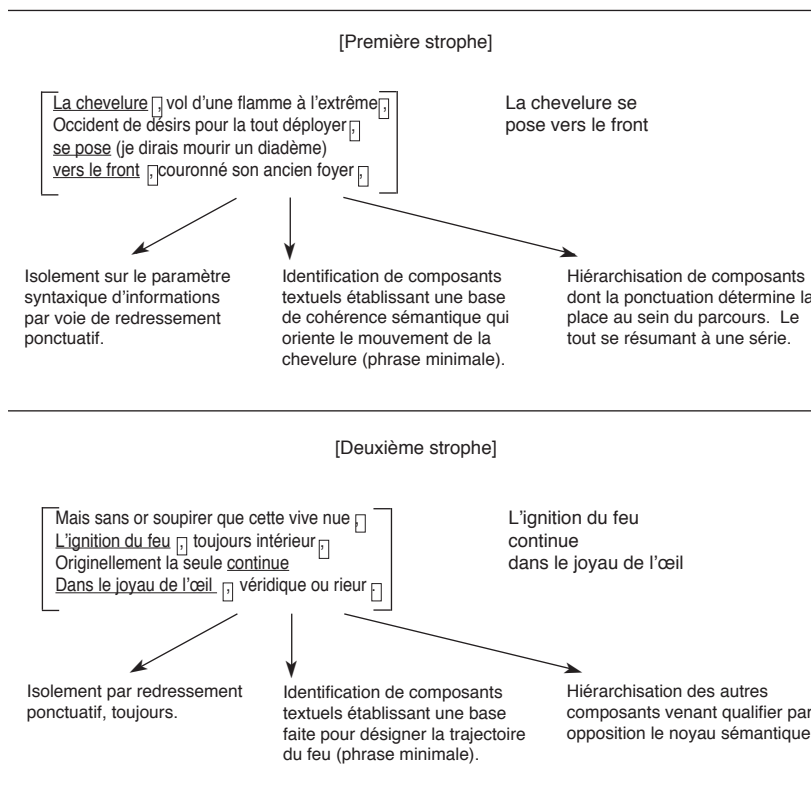
### Atelier paraphrastique

Avec pour objectif de détecter, dans le cadre de la strophe (cadre restreint d'abord, élargi ensuite), le parcours phrastique minimal (qui établirait une base de lecture à la fois sémantique et syntaxique), l'atelier paraphrastique comptera sur des opérations visant, en premier lieu, l'identification et l'isolement du plus petit nombre d'informations aptes à tracer un parcours sur le plan sémantique; en second lieu, la hiérarchisation d'informations autres, localisées en périphérie et qui, par stricte conversion sémantique, se raccrochent au parcours de base (phrase minimale de sens). De manière à mieux spécifier le cadre opératoire, signalons que les efforts de détection porteront sur des aspects particuliers du texte. Ces aspects, ou plutôt paramètres, dont le sémantique et le syntaxique en tête, laisseront voir par où la lecture paraphrastique arrive.

#### [Première strophe]

Associée au redressement ponctuatif, la conversion paraphrastique vient opérer une récupération sémantique sur l'ensemble des fragments mis en apposition des termes composant la phrase minimale de base: «*La chevelure se pose vers le front*». Paramètre à paramètre, la traduction s'effectue, qui légitime le travail de faire-valoir des termes.

- «*Vol d'une flamme à l'extrême*»: ren-



dant, par les soins de la métaphore, perceptible une chevelure dont la rousseur ferait jaillir la flamme, ce fragment invite à penser l'envol d'une mèche venant du plus loin.

- «*Occident de désirs pour la tout déployer*»: qui, métaphore sur inversion syntaxique, propose ici un motif d'envie à voir la chevelure s'épanouir, là un caprice du couchant qui invite à la décoiffe...

- «*(je dirais mourir un diadème)*»: envie légitime au demeurant, venue s'actualiser suite à une courbe métaphorique au bout de laquelle la chevelure se pose comme meurt un diadème, c'est-à-dire comme vient se défaire une disposition de nattes nouées au-dessus du front.

- «*Couronné son ancien foyer*»: par le jeu de la chevelure venue se poser, la paraphrase de nouveau s'associe à la métaphore (foyer pour front), histoire de marquer non seulement d'où part la chevelure mais de même d'où origine la flamme...

#### [Deuxième strophe]

En référence toujours à une intervention ponctuatrice, cette seconde strophe se laisse convertir au profit d'une flamme devenue feu, dont la course quitte la tête pour rejoindre l'œil: *l'ignition du feu continue dans le joyau de l'œil*. Tout autour, franchis paramètre à paramètre, des éclats de texte exprimés à vif balisent la combustion.

- «*Mais sans or soupirer que cette vive nue*»: ramenant, métaphorique, une compréhension drapée d'élégance (sans rien souffrir que cette nudité vive... ou encore sans rien exprimer d'autre que cette nudité vive), le cinquième vers propose un entendement suffisamment complice pour qu'il y ait poursuite: puisque ne demeure, une fois décoiffée, que cette flamme vive et nue, telle une chevelure déployée.

- «*Toujours intérieur*»: du feu, de sa combustion aussi, il est forcément question quand il s'agit de localiser la trajectoire incandescente. En ce cas précis,

«toujours intérieur» traduit la place qu'occupe le feu, transmis là au front et à la chevelure, ici à l'œil.

- «*Originellement la seule*»: venant du coup confirmer le juste retour des choses, puisque c'est à l'origine de l'intérieur que la flamme a surgi, du lieu même où s'effectue la combustion.

- «*Dans le joyau de l'œil*»: converti métaphoriquement «joyau» fait entendre «iris»...

- «*Véridique ou rieur*»: un iris faisant profiter l'œil d'un mouvement d'hésitation. Dissimulé par cette «vive nue», le regard propage le doute. Serait-il, en effet, «véridique», c'est-à-dire sincère, ou «rieur», à savoir moqueur...

Une chevelure de feu dans la première strophe, un regard de braise dans la seconde, au demeurant indécidable quant à ses intentions véritables, voilà qui constitue une trajectoire récupérée par voie de traduction sémantique. S'agira-t-il jusqu'à la fin de maintenir le sens, de cette chevelure d'abord, de l'œil ensuite, qu'il faudra, pour n'en pas perdre le fil, convertir les vers à venir comme s'ils faisaient bloc.

### [Troisième et quatrième strophes]

En distribuant sur deux phrases le propos investi dans ces deux strophes, la ponctuation s'emploie à désigner une réalité syntaxique de base:

Sujet —> verbe —> complément

1. nudité (...) diffame (...) celle
2. femme(...) accomplit (...) l'exploit

Suivant la chevelure, de sa toute extrémité jusque vers le joyau de l'œil, la lecture entreprend ces troisième et quatrième strophes avec l'idée d'un doute («véridique ou rieur») qu'il lui faut désormais convertir. Parvenue, ici, jusqu'à la «vive nue», un effort de conversion devrait permettre un éclairage sémantique suffisamment soutenu pour empêcher le lecteur de n'y voir que du feu.

Par traductions mesurées sur des paramètres sémantique, phonique et syntaxique, la paraphrase se fraiera un chemin en déroulant vers à vers le sens qui habite les deux strophes.

- «*Une nudité de héros tendre diffame*»: en référence à la «vive nue» du cinquième vers, cette seconde «nudité», que l'on peut entendre tout autant de bravade (héros) que de séduction (éros), inscrit sur le corps de celle décoiffée au soleil couchant (Occident) une tendre atteinte à sa réputation.

- «*Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt*»: nudité sans artifice (feux de diamant) porté au doigt, c'est-à-dire libre de tout engagement (anneau matrimonial).

Deux vers, donc, qui induisent à penser que la nudité diffame la femme, tendrement, en tant que celle-ci se présente libre de toute attache.

- «*Rien qu'à simplifier avec gloire la femme*»: simplifier avec gloire ou éclat répond d'une ambition née depuis le doute («véridique ou rieur») repéré au huitième vers. Simplifier incite moins à choisir qu'à toucher: décider de l'information émise par l'œil. Ce que, justement, se propose de faire «la femme» qui «accomplit»...

- «*Accomplit par son chef fulgurante l'exploit*»: où une résolution est annoncée d'accomplir au moyen de la tête («par son chef»), tout en produisant des éclairs de feu — ne perdons pas de vue que cette fulgurance convient assez bien à une chevelure rousse.

- «*De semer de rubis le doute qu'elle écorche*»: d'un mouvement de la tête, dirons-nous, la femme ambitionne de simplifier. Comment? Si ce n'est en dispersant (semer) le doute qu'elle écarte (écorche), voire dissipe. Faisant voler la chevelure d'un rouge rubis, elle révèle, par voie de simplification, la vraie nature de cet œil, jeté en travers du diadème défait, et qui intrigue.

- «*Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche*»: précision comparative non négligeable, ce dernier vers présente l'exploit sous un jour qui, d'un coup de «chef», soudainement éclaire. En effet, «joyeuse» prend le parti de la simplification qui attribue au «joyau de l'œil» un comportement non point «véridique» mais «rieur». Du temps que «tutélaire» ramène du côté de la tête la réflexion qui, en somme, y fut initiée.

Sans nul doute la tête jointe à la chevelure métaphorise à souhait la «torche». Celle qui brûle, qui éclaire et qui protège...

*Hors de la paraphrase point de salut!*

Voilà qui, en quelque sorte, vient clore le parcours de conversion. Lequel, ligne à ligne, a déroulé sa lecture, ne s'employant qu'à faire suivre le sens comme il se présente, au fil des vers, du début à la fin du poème. La paraphrase s'est donnée pour mandat lectoral de

### [Troisième et quatrième strophes]

Une nudité de héros tendre diffame  
Celle qui ne mouvant ni feux au doigt  
Rien qu'à simplifier avec gloire la femme  
Accomplit par son chef fulgurante l'exploit  
  
De semer de rubis le doute qu'elle écorche  
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche.

Une nudité  
diffame celle

La femme accomplit  
l'exploit de semer  
le doute

Isolement à nouveau par  
redressement ponctuatif, mais  
distribué sur deux strophes.

Identification de composants  
textuels venus formuler un  
prolongement au phénomène  
du doute.

Hiérarchisation des autres  
composants venant qualifier et  
nuancer cette base sémantique.

maintenir la linéarité du texte, selon la succession des vers, avec cette nécessité permanente d'occulter ce qui la met en péril.

De fait, le paraphrase se doit de récupérer des écarts, et ce en postulant un parcours traversé de cohérence... où tout composant, pour délinquant qu'il paraisse à première vue, ne demande qu'à rentrer dans l'ordre sémantique. Maintenu pour vaincre l'incohérence mot à mot, la stratégie de conversion paraphrastique se présente comme un effort sémantique concerté, visant à contenir le poème avec cette vue de n'autoriser qu'un parcours linéaire allant d'un énoncé d'ouverture (le titre, le premier vers) à un énoncé de clôture (le dernier vers).

Procédant tantôt par réduction (chacune des strophes, ou peu s'en faut, se voit réduite à un énoncé de base; exemple: «La chevelure se pose vers le front», pour la première strophe), tantôt par expansion (quand, par exemple, un énoncé tel «Rien qu'à simplifier» se traduit selon l'ambition de solutionner l'ambiguïté énoncée au huitième vers, laquelle rend – «véridique ou rieur» – indécidables les agissements de l'œil), et par symétrie aussi (puisqu'il arrive qu'un mot ou un syntagme se traduise par stricte substitution: «De semer de rubis le doute» pour «De semer de *rouge* le doute»), la paraphrase convertit sans trop se préoccuper des écarts qui l'agressent.

#### *Lire pour divertir*

S'agira-t-il d'un détournement? C'est à croire, tant il paraît évident que la conversion a ses limites. Des limites, on l'a vu, que seule la récupération sémantique peut entretenir.

Sauf qu'il va s'agir d'un détournement calculé. Puisque, il n'y a qu'à regarder pour s'en rendre compte, le texte pris en chasse par de bons soins ponctuatifs se présente exempt de toute (ou presque) ponctuation. C'est dire aussi bien que toute manœuvre, visant

par la lecture à rendre aux composants du texte une certaine liberté d'association, se trouve recevable. Cela vaut la peine d'être rappelé: la conversion paraphrastique n'a pu se pratiquer qu'en inférant une trajectoire sémantique motivée par une stratégie de ponctuation, pour ainsi, par cette rassurante lecture, doter le texte d'une convenable dose de cohérence.

L'absence de ponctuation, pour sûr, peut inviter ce redressement à une lecture (ce à quoi la paraphrase s'est affairée), mais, concurrentement, elle doit inciter à faire apparaître d'autres sortes de réglages, transphrastiques dirons-nous, susceptibles d'explorer et de faire fructifier des modes nouveaux de relations entre divers composants du texte. Ainsi, loin de chercher à doter le poème d'un parcours unilinéaire, la «diversion transphrastique» va retenir pour principal objectif de mettre en valeur des mécanismes, réseaux ou structures transgressant la ligne, et dont les engagements sont déchargés de toute obligation de voisinage immédiat.

Les composants par lesquels s'alimente le circuit transphrastique ont comme principale vertu la capacité de déséquilibrer le parcours linéaire du texte. De le déséquilibrer et de le compromettre. Puisque, c'est bien souvent à rebours du linéaire, dans ce qu'il conviendrait d'appeler un parcours «constellaire», que vient se confirmer tout relevé transphrastique (quitte, cela va de soi, à ce que ce relevé se transforme en parcours... concurrent du linéaire, certes, mais pas nécessairement dénué de toute articulation qui, de loin en loin, le relancerait). En référant moins à la cohérence qu'à la cohésion, la lecture transphrastique fera son chemin par le cumul des déséquilibres, comme autant d'incohérences faisant, à force, par créer une textuelle adhérence. À ce titre, le poème de Mallarmé parle d'évidence: les débalancements (on pourrait plus justement parler de dissymétries) syntaxiques générés par une absence quasi totale de

ponctuation, une profusion de transferts de classe, d'inversions et d'anacoluthes... associés aux fréquents démembrements syntagmatiques, font suffisamment osciller la lecture pour permettre à certains composants de se libérer de leurs attaches trop immédiatement grammaticales. Quelques exemples, directement motivés par cette vacance de ponctuation, méritent d'être regroupés.

#### *Atelier transphrastique*

Selon qu'il faille détecter au plus près, et dans l'ensemble du texte, tout composant venu opérer une diversion à l'endroit du parcours linéaire, l'atelier transphrastique s'emploiera à regrouper les divers éclats du texte qui proposent, du poème, un parcours constellaire. À la faveur d'opérations permettant d'identifier et, par là même, isoler les fragments susceptibles de générer, selon le pouvoir attractif qu'ils dégagent, une force d'orientation nouvelle pour la lecture du poème, la lecture transphrastique s'appliquera à regrouper les fragments coupables jusqu'à leur assurer un statut de diversion constellaire qui les satellise au parcours paraphrastique de base. Appelées, comme de fait, à divertir, ces opérations attireront l'attention sur des aspects singuliers du texte. Compte tenu que ces aspects, considérés en tant que paramètres, laisseront voir par où, syntaxique, syntagmatique, topique, phonique..., la lecture transphrastique arrive.

#### *Les figures de la volte-face*

D'abord, divers transferts de classe, au ras des termes, prêtent à inférence:

- «*La chevelure vol d'une flamme...*»: où, par le jeu d'un déplacement insinué, la chevelure *s'envole* d'une flamme, saute d'une flamme à l'autre, d'un substantif à un verbe.
- «*Occident de désirs*»: plus explicite ici – parce que proposant une formulation inattendue –, la place occupée par la terme «Occident» entraîne le désaveu

[Les figures de la volte-face]

LA CHEVELURE...

*La chevelure vol d'une flamme à l'extrême  
Occident de désirs pour la tout déployer  
Se pose (je dirais mourir un diadème)  
Vers le front couronné son ancien foyer*

*Mais sans or soupirer que cette vive nue  
L'ignition du feu toujours intérieur  
Originellement la seule continue  
Dans le joyau de l'œil véridique ou rieur*

*Une nudité de héros tendre diffame  
Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt  
Rien qu'à simplifier avec gloire la femme  
Accomplit par son chef fulgurante l'exploit*

*De semer de rubis le doute qu'elle écorche  
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche*

En amont du texte, des fragments opèrent une manière de dissidence. Peu solidaires d'une linéarité baignant dans une transparente uniformité, ils infiltrent chacune des strophes et, de ce fait, produisent d'embarrassantes équivoques.

Tolérant leur présence, malgré quelque gêne aux entourmures de phrase, la lecture paraphrastique se déséquilibre, sitôt relâchée son entreprise ponctuelle.

de sa nature de substantif. Prêté au jeu syntagmatique opéré pour alimenter de désirs, il glisse en terrain verbal.

- «Une nudité de héros tendre diffame»: qui laisse entrevoir, selon un transfert qui se dégraderait en anacoluthie, que la «nudité» peut être une «tendre diffamation» (emploi ancien de «diffame»), de «celle qui», justement, ne meut «astre ni feux au doigt», et qui s'empresse d'accomplir l'exploit.

- «Sans or soupirer que»: prêt à motiver un changement de registre, lequel se trouve encouragé par un ajustement sonore «sans ores», pour que de substantif à préposition (or *versus* ores) se laisse entendre le tintement d'un «désormais».

Ensuite, repérables parce que grandes responsables de confusions syntaxiques, se présentent des inversions:

- «Pour la tout déployer»: lisible d'au moins deux manières autres («pour toute la déployer»... ou encore, «pour la déployer toute»...), cette formulation offre à l'inversion le loisir d'opérer au moins deux transferts: «tout» adverbe pour «toute» adjectif indéfini; ainsi que «la» pronom pour «là» adverbe («pour tout déployer là»).

- «Mais sans or soupirer que cette vive nue»: où, par les soins d'une même for-

mulation, se trouvent inversés ici verbe et substantif («or» et «soupirer» pouvant mécaniquement permuter: sans soupirer d'or!), là adjectif et substantif («vive» devant céder au substantif la place: «cette nue vive»).

Puis, énoncées à contre-courant, des formulations imposent au texte une mesure de progression qui s'empêtré dans la négative:

- «Mais sans or soupirer que»: venant ratifier l'exclusion par la retenue (*sans désormais exprimer autre chose que*).

- «Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt»: marquant par deux fois la force d'inertie qui permet de si bien décrire le mouvement; de la main peut-être, de la nudité tout autant.

Enfin et surtout, comme pour témoigner d'un embarras encore plus tenace, le poème s'offre des démembrements syntagmatiques dont l'exploit est de rendre indécidable la lecture:

- «[...] à l'extrême Occident de désirs»: laquelle formulation, tout en les écorchant, exploite deux syntagmes reçus. L'un que la lecture ressuscite par opposition: «extrême occident» se laisse lire de par son rattachement au commun «extrême orient». D'un simple enjambement, ici,

la lecture passe du côté de l'horizon où le soleil se lève, à celui où il se couche. Faisant ainsi mieux comprendre la motivation de la décoiffé.

L'autre que la lecture fait apparaître par jeu sonore: «Occident de désirs» appelle, dans le crépitement du feu («Flamme» et «Foyer» conjugués), une diversion par calembour, «oxydant de désirs». Soit un nouveau syntagme, vite récupéré par la commune attirance des mots: «*brûlant de désirs* pour la tout déployer»!

- «De semer de rubis le doute»: frappée d'une division qui s'en tient à la tmèse, l'expression reçue, «semer le doute», accuse un écart de mot qui appelle un écart de sens. En ceci que, justement placée pour répandre («semer de rubis») du rouge (chevelure rousse), la formule tend à bifurquer quand elle se prolonge: «semer (...) le doute qu'elle écorche»... puisque tout autant que répandre, l'expression invite à quitter, distancer le doute. Celui que, précisément, elle écorche.

Soit donc, ici, un ensemble de faits (transferts, inversions, calembours, démembrements syntagmatiques, tmèses) venant juste assez dérégler la lecture, non pas pour battre en brèche le parcours paraphrastique, mais pour le rendre suspect. Par diversions contrôlées, la lecture transphrastique veut au plus près susciter ce mérite: la paraphrase doit être pensée comme une stratégie lectorale qui n'a pas pour mission de prévoir l'entière compréhension du texte, mais bien plutôt se donne pour objectif de la permettre. Considérée comme une base indispensable, elle établit le tremplin à compter duquel un ou des parcours autres pourront se faire voir.

### L'articulation constellationnelle

Suffisamment déséquilibré pour permettre la formation d'autres parcours, l'ordre paraphrastique peut désormais

[Constellation de la déposition]

LA CHEVELURE...

*La chevelure vol d'une flamme à l'extrême  
Occident de désirs pour la tout déployer  
Se pose (je dirais mourir un diadème)  
Vers le front couronné son ancien foyer*

*Mais sans or soupirer que cette vive nue  
L'ignition du feu toujours intérieur  
Originellement la seule continue  
Dans le joyau de l'œil véridique ou rieur*

*Une nudité de héros tendre diffame  
Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt  
Rien qu'à simplifier avec gloire la femme  
Accomplit par son chef fulgurante l'exploit*

*De semer de rubis le doute qu'elle écorche  
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche*

Des termes, repérés dans le courant d'une succincte lecture, offrent à vue un scintillement attractif. Chacun posté à distance, en effet, ils entraînent en amont de l'unilinéaire, cherchant à se faire voir tels que participant à l'élaboration d'un réseau exclusif.

servir de point d'appui. «La chevelure», dont l'expansion matérielle se limite à une seule phrase, propage un ordre peu contraignant quant à la détermination syntaxique, syntagmatique et lexicale. Aussi, en raison d'un déploiement concerté de formulations faites pour s'éclater, des réseaux mais des constellations surtout vont se présenter.

Autrement dit: une lecture n'arrive jamais seule! Et qu'au nombre des ramifications, uniquement celles qui proposent une articulation (de contexte ou de forme) avec la lecture de base résistent à l'analyse.

Faisant diversion, la lecture transphrastique s'est d'abord employée à marquer les points de fragilité d'un parcours linéaire. Ce dont, maintenant, elle profite, tout à l'aise qu'elle se trouve pour faire évoluer la lecture en raison d'attirances çà et là soulevées. De fait, pour des raisons que l'on pourrait qualifier de translinéaires, la lisibilité transphrastique va s'employer à conduire son travail de «diversion» jusqu'à le confirmer en un de «constellation». S'intéressant à des termes distribués selon un ordre pour le moins émaillé, le mode constellaire, on va le voir, opérera doublement: une fois en vertu d'un émaillage éclaté d'orfèvre-

rie, une fois par les soins d'une dispersion incandescente.

### 1. Constellation de la déposition

Un rien d'orfèvrerie (*diadème, couronné, or, joyau, astre, rubis*) dicte à la «chevelure» un parcours chargé d'attributs royaux. D'attributs parsemés aux quatre strophes et qui présentent un travail particulier de la cour en train de se faire... ou de se défaire!

À l'envers de tout couronnement, en effet, la constellation des pièces trahit, en contexte restreint, un cérémonial venu faire par déposition progressive échec à la reine. L'ensemble des marques négatives s'y jouxtant témoignent assez de cet état d'esprit:

- «mourir un diadème» = disparaître une couronne;
- «couronné son ancien foyer» = échu du passé;
- «sans or soupirer» = ne présentant point de précieux métal;
- «ne mouvant astre ni feux» = qui ne porte guère de bagues ou d'anneaux...

Dépouillement, destitution, mise à mort («semer de rubis le doute qu'elle écorche»), qu'importe. La chevelure qui s'envole à l'extrême pave, de par

ses éclats constellés, la voie à une forme lascive d'abandon. D'une chevelure qui se décoiffe naît une déposition de couronne, celle probable d'une reine, cette désormais «vive nue», perdue parce que diffamée par les soins ravisseurs d'une «nudité du héros».

Dispersés, il faut le reconnaître, dans l'ensemble du poème (3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 8<sup>e</sup>, 10<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> vers), ces divers fragments occupent, par contamination, toute la place. Obligeant, à force de scintiller, la mise au point d'une lecture latérale, ils profitent de la volte-face opérée à l'endroit du parcours unilinéaire pour mieux parader sous bannière de constellation.

### 2. Constellation Jeanne-d'Arc

Des occurrences diverses convergent. De la «flamme» au «foyer», du «feu» à la «torche», tout se ligue pour désigner la «vive nue» comme emblème sacrificiel. Bûcher métaphorique apte à métamorphoser une femme «reine» en femme au «foyer», le poème ajuste son vol, d'une flamme jusque vers son extrémité, histoire de plus et mieux attiser le désir (rappelons à cet effet le virtuel «oxydant de désirs»).

Dénouée pour en libérer la mèche, la chevelure donne accès au rituel du coup de foudre (cette fulgurance), selon qu'une «flamme» se voit, par les bons offices d'un héros, simplifiée en «femme». Par crépitements constellés apparaît une pucelle que l'on dit femme, et qui plus elle s'embrase, moins elle s'éteint. Une femme-flamme, bien sûr, qui, quand bien même sans feux au doigt, indexe une torche que l'on voudra, exempte de toute idée de torture, textuelle.

### Un désordre qui recoiffe

Le transphrastique, on le constate, privilégie un ordonnancement nouveau de mots. La disposition des termes agencés à la suite ne lui convenant guère, il trace des parcours qui enjambent la ligne, aux extrémités et en travers, dans le souci de créer des liens, établir des



[Constellation Jeanne-d'Arc]

LA CHEVELURE...

*La chevelure vol d'une flamme à l'extrême  
Occident de désirs pour la tout déployer  
Se pose (je dirais mourir un diadème)  
Vers le front couronné son ancien foyer  
  
Mais sans or soupirer que cette vive nue  
L'ignition du feu toujours intérieur  
Originellement la seule continue  
Dans le joyau de l'œil véridique ou rieur  
  
Une nudité de héros tendre diffame  
Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt  
Rien qu'à simplifier avec gloire la femme  
Accomplit par son chef fulgurante l'exploit  
  
De semer de rubis le doute qu'elle écorche  
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche*

Plus flamboyante encore, en  
raison de ses inflammables  
repères, une seconde constellation imprime au poème un  
parcours conduisant droit au  
bûcher. S'efforçant, même à  
distance, de faire entendre un  
réseau qui crépète, la chevelure vient, à portée de la main,  
tendre la mèche.

relations entre termes tenus à distance. De fait, sa lisibilité présente un statut des plus précaires: en se défaisant de liens confortables – ceux de bon voisinage qui règlent la lecture unilinéaire –, il prend le risque de transgresser la cohérence de l'ensemble pour mieux déployer ses ailes au profit d'un travail de cohésion.

Dans le désordre donc (celui on ne peut plus grammatical), la diversion transphrastique dispense une lisibilité qui utilise la force d'attraction de termes logeant à une enseigne faite pour signaler une collusion paramétrique. Par les places occupées (topique), les éclats d'idées (sémantique) et les mutations sonores (phonique), des constellations

viennent à scintiller: l'une au service d'un ouvrage d'orfèvrerie, l'autre à l'emploi d'une démarche d'allumeuse. Avec pour mandat de faire, par le translinéaire, adhérer certains termes les uns aux autres, le travail du texte ouvre sur des parcours dont l'apparente dispersion recèle de latérales trajectoires. À l'évidence, le transphrastique profite du désordre produit pour recoiffer le texte de ce que ça et là il semble laisser à la traîne... Il le recoiffe, toutefois, dans le désordre d'une lecture où les mots se rejoignent sans trop se rapprocher. En fait, il recoiffe de manière échevelée, un peu à l'image, constellaire, de celle de Bérénice.

NOTES

1. Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979.
2. M. Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963.
3. B. Magné, *Précollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1989.
4. J. Ricardou, *Nouveaux problèmes du Roman*, Paris, Seuil, 1978.



# MÉTAPHORE – « INTERPHORE »

## Spéculer de l'intérieur et l'écriture poétique

EBERHARD GRUBER

### MÉTAPHORE:

#### DOUBLE SENS, TRIPLE «TRANSPORT»

Le mot *métaphore* implique, on le sait, à travers son étymologie grecque, deux sens: le premier désigne un «procédé par lequel on transporte la signification d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison sous-entendue» (*Larousse*); le second insiste sur le fait qu'il s'agit là du «plus élaboré des tropes» (*Gradus*, p.286)<sup>1</sup>.

Cette dualité de sens a l'avantage de présenter la question de la métaphore comme étant un entrelacement intime de sens figuré et de sens propre.

Le sens figuré «transport» se réfère à trois étapes du «métaphorique»:

I. au «transport»-*emprunt*, selon lequel la métaphore, comme figure du langage, est métaphoriquement «prélevée» sur le transport réel d'un objet (*metaphora*), sur un «déplacement» (*phora*);

II. au «transport»-*détour*, selon lequel le sens propre d'un mot («lumière», par exemple) est tourné vers un sens figuré pour être adressé, comme métaphore, au sens propre d'un autre mot («esprit», par exemple);

III. au «transport»-*retour*, selon lequel la métaphore se joint à une dénomination langagière qu'elle peut influencer ou, plus précisément, doubler («la lumière de l'esprit», par exemple).

Par suite, et afin de comprendre l'enjeu philosophique lié à la «métaphore» au sens propre, reprenons cette dernière précision qui, curieusement, est précieuse par son *équivoque*; car, dire que la métaphore-figure influence non seulement son mot-thème, mais

qu'elle saurait le doubler, c'est vouloir jouer sur le polysémantisme de ce verbe: «augmenter, multiplier», «aller à la place de» (quand il s'agit d'un acteur qui en double un autre) et, enfin, «devancer».

La ligne de partage entre intérêt littéraire (ou poétique) et intérêt philosophique, relative à la *métaphore*, se présente donc ainsi: si la métaphore se limite, tout au plus, à *intensifier* («augmenter, multiplier») un processus de dénomination, elle sera toujours une superstructure facilement *réductible à sa base*, car elle rend seulement plus intense ce que le mot-thème a déjà fondamentalement indiqué par sa dénomination au «sens propre». Toutefois, si la métaphore parvient à doubler son mot-thème, les deux significations supplémentaires de ce verbe vont s'ajouter à l'«intensification»: la métaphore peut alors, outre «augmenter» (ou «multiplier»), «aller à la place» du mot-thème, voire le *devancer* dans sa fonction dénominateur.

La valeur *philosophique* de la métaphore se décide donc par le biais de la question: peut-on démontrer que la métaphore réussit à aller là où le sens propre du mot-thème échoue dans (ou *par*) sa fonction de dénomination? Mais jusqu'où va le «transport»-*retour* de la métaphore? Est-il jamais parti? Car, *emprunt* n'est jamais don. N'y a-t-il, en fin de compte, que (transport-)détour?

#### DU PROPRE DE LA MÉTAPHORE: LA FIGURATION DE L'ENTRE

Ce qui frappe, de prime abord, c'est qu'on *parle* de «métaphore» en terme de «transport» sans que les faits y/en répondent.

Il est indubitable que la métaphore *ne porte pas* (du moins pas directement) jusqu'au *lecteur*, lequel doit produire un effort tout particulier afin de comprendre ce que la «métaphore» veut dire, car la métaphorisation est «une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur» (*Gradus*, p.286). La métaphore ne porte pas *non plus au-delà de la quantité des vocables déjà acquise*, elle n'ajoute rien au lexique.

Au sens strict du terme, la métaphore *ne transporte* donc *pas* plus loin que là où elle est, bien qu'on admette volontiers qu'elle permet au lecteur de *se porter*, métaphoriquement, ailleurs, selon son interprétation, (re)trouvée ou (re)vécue, et bien qu'on admette, non moins, qu'elle augmente le nombre des synonymes, voire des paronymes par rapport à la quantité existante du vocabulaire.

Les deux mots, en leur sens propre, n'étant que trop connus, c'est par une *torsion interne* du langage que la métaphore se dégage du mot-porteur pour s'adresser à un autre mot, le mot-thème, et produire ainsi une plus-value métaphorique. Si alors la métaphore *porte* jusqu'au mot-thème en l'influençant d'une manière ou d'une autre, il n'est pas encore dit en quoi elle aborderait la tâche de la dénomination *autrement* que ne le fait le mot-thème par sens propre.

La question d'un virtuel *surplus dénominateur* restant ouverte, on peut, néanmoins, se demander ce que la métaphore *porte en elle-même* afin de pouvoir transporter au moins ceci – *ce* qu'elle *comporte* – au-delà d'un point pris comme départ.

Or, selon quelques indications, on peut induire que ce n'est justement *pas un point* que paraît viser la métaphore: la métaphore se situe *entre* scripteur et lecteur dans l'acte de compréhension qui suscite de chacun un effort singulier; de même, et selon sa valeur langagière, elle opère *entre* la quantité du lexique et la

quantité des synonymes ou paronymes existants, dont elle diminue la différence d'une unité, à savoir elle-même; il est aussi vrai qu'elle occupe le lieu *entre* deux sens propres de mots différents, qu'elle se réfère à la copule *entre* les deux parts de l'équation («lumière» et «esprit» dans «l'esprit est lumière», par exemple) construite par la tournure métaphorique, tout en stipulant, avec la même force, que le véritable sens métaphorique se joue *entre* l'affirmation et la négation de l'être-copule, car la métaphore *est* partenaire d'un mot-thème, mais *ne l'est pas* au sens propre de celui-ci.

Si on peut, dès lors, dire que la métaphore ne vise *pas un point*, il faut l'entendre au sens d'une double lecture: elle ne vise pas *un point*, parce qu'elle en vise *deux*, étant située, dans tous les exemples, *entre* deux éléments ou aspects; c'est ce que confirme la deuxième lecture: la métaphore ne vise pas *un point*, mais l'entre-deux des points, l'*Entre*.

Surgit l'impression qu'à travers la métaphore c'est l'«Entre» qui l'emporte sur le «point», tout en (r)appelant à la *dualité* (des points) relative à l'Entre.

C'est en ce sens que je propose que le *propre* de la métaphore soit appelé une *figuration de l'Entre*. Ce qui *transporte* la métaphore au-delà d'un point donné serait, alors, ce qu'elle *comporte*: l'Entre.

#### BALISER LE DISCOURS: L'INTERPHORE

Dès qu'on admet la métaphore au sens de «figuration de l'Entre», la «métaphore» s'avère plutôt *interphore*. Ce néologisme (me) paraît d'autant plus pertinent et opératoire qu'il convoque une signification du grec *meta* rarement activée en ce sens: «au milieu (de)» – entre.

Ceci permet, d'emblée, de mieux baliser (maîtriser) une argumentation cherchant à reconnaître la voie du métaphorique (du moins aussi longtemps possible, avant qu'importe [que l'emporte?]) la virtuelle incidence d'une voie (*autre*). Il s'agit de raisonner à l'intérieur

d'une *délimitation* qui est, à l'image de l'Entre, *double*. Quelles sont ces limites? Quel est le rapport entre elles? N'est-on pas obligé de reposer la question de la limite face à la dualité corrélative à l'Entre? «Limite», dès lors, *en deçà* de toute dualité? Comment se positionnent, à cet égard, sens propre et sens figuré?

#### DES EXTRÊMES À NE PAS DÉPASSER

Entendons, d'abord, ces «limites» au sens d'extrêmes à ne pas dépasser. Afin que puisse exister un phénomène de l'ordre de l'Entre qui sache assurer un sens au métaphorique, c'est-à-dire à l'interphore et, par conséquent, à son importance philosophique, il paraît légitime de prévenir deux cas de *suprématie* car l'émergence de l'un *ou* l'autre éliminerait l'émergence de l'Entre, et par suite, l'intervention de l'interphorique. Il s'agit, d'une part de la *primauté du réel* sur l'artifice qu'est le langage; d'autre part de la *primauté du sens propre* sur le sens figuré. Dans le premier cas le langage se trouve privé de l'incidence de l'Entre parce que le réel est essentiellement réductible à un point exclusivement opposé à l'Entre. Le second cas conduit à refuser au métaphorique une importance égale ou équivalente à celle du sens propre, le champ du langage étant alors à son tour réductible à un point où la métaphore perd tout droit face au sens propre: par quoi s'ensuit une essentielle *rétrogradation* du littéraire (ou du poétique) et de l'art dans son ensemble, *derrière* le philosophique et le penser du réel en tant que pensée de l'Être.

#### UNE OPPOSITION PROBLÉMATIQUE: HIÉRARCHISÉE

La présupposition d'une suprématie au détriment du métaphorique est le point articulaire vers lequel tend l'ouvrage le plus complet qui ait été dédié, récemment, à la question de la métaphore. Paul Ricœur, dans *La Métaphore vive*, tente de réhabiliter la métaphore

tout en concluant, étrangement, à la *suprématie du philosophique*<sup>2</sup>. Il expose, d'abord, la différence entre les deux: «la philosophie atteste que penser n'est pas poétiser» (LMV, p. 395). Puis, il affirme une prééminence en disant «que le discours poétique, en tant que texte et œuvre, *préfigure* la distanciation que la pensée spéculative porte à son plus haut degré de réflexion» (LMV, p.398sq.; les italiques sont de nous). Ce qui revient, étant donné le décalage, à sous-entendre un poétique qui ne peut *que* *préfigurer* (ce que figure) le spéculatif.

D'où vient ce privilège du spéculatif et du philosophique sur le poétique et le littéraire? Nous relevons deux indices à cet égard: le premier concerne la vision au fond *unifiée* de l'être que Ricœur maintient en situant constamment celui-ci du côté de ce qui *est*. Il se prononce contre l'hypothèse que l'être puisse être pensé au nom d'une disparition (ou d'une *disparition* ou d'une *dis-parution*?) dans l'*Ereignis* ou qu'il puisse fréquenter ses «effacements», ses «abolitions» (LMV, p.397); et il défend, inversement, une «polysémie de l'être» (LMV, p.395), au sens du génitif *subjectif*, s'entend (un être qui «poly-sème» et qui n'est pas lui-même «semé» par ce que «multiple/poly» signifie). Or, comment qualifier une vision de l'être dont l'ordre paraît blindé, au nom de la «polysémie», contre tout affaiblissement et perte? C'est alors le second indice qui apporte matière à réponse: Ricœur dit, au sujet d'une problématique «implication du défini dans la définition» laquelle, selon Jacques Derrida, trouble toutes les définitions de la métaphore par un paradoxe de métaphoricité frappant l'effort définitionnel même<sup>3</sup>, que ce problème d'auto-implication se dissipe «quand on *hiérarchise correctement* le concept de l'épiphore et son schème» (LMV, p.373; les italiques sont de nous).

Il me semble donc que, dès que la *hiérarchisation correcte* devient le principal critère pour construire et évaluer un

discours, tout porte à croire que le philosophique l'emporte sur le littéraire au nom de l'Être qui «saurait» *hiérarchiser correctement* le réel. La métaphore, en somme, est écartée de la philosophie non parce qu'elle est *différente*, mais parce qu'elle est *inférieure* au «plus haut degré de réflexion» du discours spéculatif (LMV, p. 399) et à ce que celui-ci rapporte.

Mais que *rapporte-t-il*, ce discours spéculatif, et *comment* s'y prend-il, pour que soit si sûre la dévalorisation du poétique et de l'art?

#### L'INTERPRÉTATION CRUCIALE DE L'ÊTRE-COPULE

La tentative pour répondre à cette question peut se référer à deux lignes de force dans l'argumentation chez Ricœur: le philosophe affirme que le «savoir réflexif» (LMV, p. 385) «n'est plus intra-linguistique, mais *extra-linguistique*» et que ce savoir «va de l'être à l'être-dit, dans le temps même que le langage lui-même va du sens à la référence» (LMV, p. 386; les italiques sont de nous). Certes, la deuxième partie de l'énoncé tente d'esquisser un contre-courant, mais ce qui importe ici, c'est, avant tout, l'*extra* du langage: le spéculatif corrélé à l'être. Ricœur affirme, en outre, que c'est le sens *existentiel* du verbe «être» qui dit ce qui *est* et «qu'il en est bien ainsi» (LMV, p. 311).

Ricœur se garde, certes, d'une prise de position *métaphysique* prononcée: il place «la distinction du sens relationnel et du sens existentiel» *également* «au cœur même de l'être-copule» (LMV, p. 388); et il ajoute que le sens existentiel qui implique «que, par la relation prédicative, *est* redécrit ce qui *est*» (LMV, p. 311), ne doit pas s'entendre au «sens *littéral*» du verbe *être*, mais au «sens *métaphorique*» (LMV, p. 312; les italiques sont de nous).

Toutefois, la thèse du savoir *extra-linguistique* ne saurait être maintenue qu'à condition que soit pratiqué un *transfert implicite* concernant le sens existentiel de l'être-copule: Ricœur dit

que le «sens existentiel» *redécrit* le sens relationnel (c'est-à-dire, ici, le fait *intra-linguistique* par quoi le verbe «être» relie prédicat et sujet) tout en s'obligeant à jouer sur l'*ambiguïté* (ou sur la «référence dédoublée»? [LMV, p. 385, 388]) de l'expression «redécrire» ou «dire *ce qui est*» (LMV, p. 311). En effet, le sens existentiel de l'être-copule se voit dédoublé en sens *métaphorique* et sens *ontologique* de sorte que le métaphorique est à l'ontologique ce que la redescription de la prédication relationnelle (par le sens existentiel) est à la redescription de la prédication existentielle (par le sens ontologique). D'où la possibilité de *passer de l'être-dit à l'être*. Mais pourquoi Ricœur maintient-il l'*inverse*, disant, au nom d'un «savoir *extra-linguistique*», que c'est ce «savoir [qui] va *de l'être à l'être-dit*» (LMV, p. 86; les italiques sont de nous)?

Deux stratégies se chevauchent ici: celle d'une *petitio* strictement logique; celle d'une hiérarchisation clandestine qui reste impensée (et qui sert à valoriser l'*extra-linguistique* [allant de l'être à l'être-dit] au détriment du linguistique [allant de l'être-dit à l'être]). En effet, ce que *rapporte* le discours spéculatif en tant que «figure véritable de l'être» n'est rien d'autre que le «fait» qu'il *est rapporté* par l'être. Mais c'est le discours spéculatif *lui-même* qui le dit: voilà, la *petitio*. Quant au *comment* du savoir «*extra-linguistique*» qui prétend relever de source autorisée, il se dit à travers la dévalorisation, voire l'*élimination du métaphorique* et du littéraire, par laquelle se traduit la hiérarchisation implicite du réel sous le présupposé régime de l'être.

En fait, la pétition de principe au profit du spéculatif ne serait aucunement néfaste pour le métaphorique si le *momentum* hiérarchique ne s'y ajoutait pas. Il convient donc de départager le spéculatif du hiérarchique sous peine de rendre *caduque* «la coappartenance de la pensée et de l'être» que stipule Ricœur (LMV, p. 397). Car, comment le *cum* d'une coappartenance pourrait-

il cohabiter avec un ordre qui exige qu'on «hiérarchise correctement» (LMV, p. 373), que la distanciation réflexive «à son plus haut degré» (LMV, p. 399) laisse *derrière* elle tout autre?

#### LA DISJONCTION NÉCESSAIRE ENTRE LE SPÉCULATIF ET LE HIÉRARCHIQUE: LE SENS PROPRE COMME INTERPHORE SOUS RATURE

Cette interrogation ne se prononce ni contre une hiérarchisation méthodique en tant que figure argumentative dans l'abstrait<sup>4</sup>, ni contre un discours spéculatif en tant que tel, mais seulement contre le *transfert d'une pensée hiérarchisante* au domaine du réel et contre un discours spéculatif à la botte du *hiérarchique*. Car il se peut que le réel soit «correctement hiérarchisé» jusqu'au point où toute hiérarchisation *se déconstruit*, pertinemment – ce qui change tout; «point» dont le plus haut degré de réflexion devrait, en conséquence, rendre compte par le *rejet* de tout discours «correctement hiérarchisé». Admettons que cette correction du hiérarchique soit le point articulaire visé par la tradition philosophique: il est non moins vrai que la philosophie, ici celle de Ricœur, produit justement à cet endroit son point aveugle.

Le discours spéculatif n'obtient le privilège d'être «*dans l'être*» (LMV, p. 385; les italiques sont de nous), c'est-à-dire de disposer d'un «savoir *extra-linguistique*» (LMV, p. 386) qu'à s'élever au-dessus d'un tiers de la même manière que s'élève, présupposément, l'être au-dessus de tout autre (y compris de sa perte); c'est-à-dire qu'à *faire payer le prix de l'ascension philosophique à l'art*. Si, par contre, on veut remonter la pente d'une telle conséquence, il faut réactiver l'importance de la métaphore et de ce qu'elle veut dire.

Deux voies sont à explorer à cet égard: le *sens caché* du sens propre qui est métaphorique; la *bi-vocité* qu'implique l'être même au nom de la métaphore.

Chez Ricœur, l'éclipse de la métaphore s'avère, curieusement, à travers

l'attribution explicite d'une interprétation *métaphorique* du sens existentiel de l'être-copule. Dévaloriser, dans ce contexte, le poétique, revient à confronter l'ordre de la métaphore à l'ordre existentiel de l'être et à décider que l'être ek-siste (*steht heraus*) dans le métaphorique lequel se trouve, dès lors, rétrogradé d'autant. Or, le littéral est au métaphorique ce que le linéaire est au détour. Dès qu'on hiérarchise le réel, on lui prête un ordre ascendant réductible au linéaire. Vouloir effacer dans ces conditions l'interprétation littérale de l'être-copule au profit de l'interprétation métaphorique, comme le suggère Ricœur (*LMV*, p.311 sq.), sans tenir compte d'un effacement équivalent du côté de l'être, c'est déclencher le *retour renforcé* du littéral sous forme d'une linéarité ontologisée, voire hiérarchisée. D'où le privilège du spéculatif, lequel, opposé à la métaphore, capte l'héritage du sens propre au plus haut degré et subseqüemment son équivalent ontologique au plus haut degré. D'où, également, la possible *disjonction* entre spéculatif et hiérarchique, car «ontologie» ne signifie pas nécessairement «hiérarchie».

Cette disjonction induit, par suite, un *effacement intime* de l'être même (par bi-vocité) de sorte que le métaphorique ne serait plus effacé au profit du spéculatif, voire du sens propre, philosophique. Car, l'auto-effacement qu'on refuse à l'être durcit sa position ontologique et se traduit, d'une part, en un refus de l'équivocité (du métaphorique), d'autre part, en une survalorisation de l'univocité (du sens propre). Il est donc important de signaler que le sens propre se transporte *métaphoriquement* par rapport au réel désigné sous peine de manquer tout acte de dénomination. C'est la fameuse métonymie du signe. Le sens propre en ce qu'il est *dénominateur* fait donc fonction d'*interphore* entre dénomination et référence, faute de quoi la métaphore qui fait transiter de l'un à l'autre reste sous rature.

Bien qu'une bi-vocité soit implicite chaque fois qu'il faut prendre le mot pour la chose (dénomination par métaphoricité référentielle), il est néanmoins vrai que l'interphore ne saurait s'assurer de son sens ontologique sans que s'avère une bi-vocité inhérente à l'être même.

#### LA MÉTAPHORE DITE «VIVE» ET L'ÉCART EFFACÉ

Rappelons que Ricœur reproche à Derrida d'insister sur la métaphoricité du discours philosophique (*LMV*, p.362 sq.) et de vouloir «ruiner», en récusant «l'auto-destruction de la métaphore par assumption dans le concept [...] , toutes les oppositions qui instituent la métaphysique comme telle» (sémantique/syntaxique, figuré/propre, sensible/intelligible, convention/nature, etc.: *LMV*, p.365). Il est conséquent, dès lors, d'attribuer à la métaphore un sens d'écart (entre le «il y a» et le *es gibt*: *LMV*, p.360)<sup>5</sup>, de la nommer, ce faisant, «métaphore *vive*» (*LMV*, p.361) et de (dis)qualifier un Derrida défenseur de «métaphore morte» (*LMV*, p.325). Or c'est justement à cet esprit *oppositionalnel* présupposant une séparation entre «métaphore vive» et «métaphore morte» que s'oppose Derrida<sup>6</sup>.

D'où l'étonnante incompréhension de Ricœur à l'égard de Derrida: on peut, certes, méditer sur la subtilité de l'exemple lorsque Derrida conclut un long développement en disant de la métaphore du soleil, que «[c]haque fois qu'il y a une métaphore, il y a sans doute un soleil quelque part; mais chaque fois qu'il y a du soleil, la métaphore a commencé<sup>7</sup>. De là à y voir «la fantastique extrapolation» (*LMV*, p.367) d'une «tactique déroutante» (*LMV*, p.365), il y a un pas que peut seul franchir celui qui *efface le sens figuré* au profit du sens propre: qui *efface* le fait que la métaphore derridienne puisse s'entendre comme *signe d'une corrélation entre deux évitements de mêmété*, discursif et ontologique.

Autrement dit: là où Ricœur évacue la circulation métaphorique vers le haut afin qu'un fait ontologique, appelé «Être», *donne du haut* la compréhension spéculative (c'est-à-dire place «le langage dans l'être»; *LMV*, p.385), il s'avère que Derrida suppose, à travers la métaphoricité circulatoire, son argumentation *côte à côte* avec l'être. Cette métaphoricité parle alors d'une ontologie insaisissable pour le sens propre, voire univoque, parce qu'il ne saurait y avoir un référent (ou «phénomène») de l'ordre du *même* qui puisse exclure l'autre en tant qu'équivalent. La métaphore se trouve, en ce sens, *dans l'alliance avec l'être*, de sorte qu'on ne puisse plus «correctement hiérarchiser» ni l'un au détriment de l'autre, ni l'autre au détriment de l'un.

L'incidence de la métaphore «vive» en tant qu'«écart» (ou «Entre») tient, dès lors, à sa *venue* liée à un *écart effacé*, en opposition avec l'Entre-métaphore. Si Derrida parle là de «l'*autre* auto-destruction<sup>8</sup>», on comprend que la métaphore est, ainsi, discursivement *et ontologiquement liée* à la dis-parition de mêmété que le métaphorique indique et évite *en circulant*.

Voilà qui oblige à serrer au plus près le rapport entre «interphore» et «mêmété».

#### DÉCONSTRUIRE L'INTERPHORE:

##### LA DIS-PARUTION DU MÉTAPHORIQUE

La portée philosophique du problème posé ici se révèle de taille. Se plaçant dans le courant de toute une tradition, Ricœur fait référence à Husserl<sup>9</sup>: «Dans l'horizon ouvert par le spéculatif, le “même” fonde le “semblable” et non l'inverse» (*LMV*, p.381). Or, la mêmété de l'être est au semblable ce que le sens propre est au figuré: c'est la raison pour laquelle la dévaluation du métaphorique (qui ne saurait que faire miroiter l'être sans pouvoir le dire au sens propre) se traduit ou se projette en la surélévation de l'être supposé capable de rester «le même».



Comment faut-il repenser, et penser autrement ce rapport?

Rappelons que la métaphore est «une comparaison abrégée à l'extrême»<sup>10</sup> et ajoutons la critique qu'oppose Heidegger à Gottfried Benn quant à l'interprétation du *wie* («comme») dans la métaphore hölderlinienne «*Worte, wie Blumen*» («Des mots, comme des fleurs») ou «en tant que fleurs»<sup>11</sup>. Ce qui permet de tracer deux lignes d'argumentation: en récusant le sens de la comparaison, le terme *wie* devient le signe d'une métaphore *pure* et, de ce fait, *incomparable* (à quoi que ce soit «qui est»); agissant, tout de même, sur le terrain d'une comparaison réduite à l'extrême, cette récusation porte atteinte à l'implicite être-copule qui régit la métaphore par en dessous et dont la virgule (ou la syncope), après *Worte*, marque encore, en étant le substitut, l'intervention de la forme verbale *sont*: «*Worte [sind] wie Blumen*», «Les mots [sont] comme des fleurs».

On aurait alors deux *métaphores* de genre différent: l'une au sens de l'*entre-deux* (l'«Entre», «écart») qu'elle figure; l'autre au sens de l'*entre-deux effacé* qu'elle incarne.

Qu'est-ce à dire? Quand on joue, à travers la métaphore, la carte de l'*incomparable*, on se veut proche de l'*Un*. L'«Un» qui est l'extrême opposé à l'Entre: à savoir ce qui *échappe* au régime de l'entre-deux; ce qui n'est rien d'autre que *même*.

Cette lecture vaut évidemment surtout en sens contraire: dès qu'apparaît une métaphore, elle se présente en effet comme sauvée, ayant *échappé* à l'emprise de l'Un; et elle représente, non moins, en tant que figuration de l'Entre, que le réel échappe à la destruction – cette dernière étant l'*autre* autodestruction, destruction du «même» (*auto*), de l'Un.

Dans le rapport entre «interphore» et «mêmeté» se trouvent donc deux métaphores différentes qui se confrontent comme des lignes horizontale et verticale se croisant: l'*interphore de l'apparition* qui

exhibe la naissance-présence de l'Entre et de ceux qui le (sup)portent; elle est comparable à ce qui *est*; et la *métaphore du désastre* qui narre en quelque sorte l'histoire de sa propre venue, c'est-à-dire de l'éclatement de l'Un pour l'interphorique figurant l'Entre; ce second genre de «métaphore» introduit ce qui est *incomparable* avec ce qui est, parce qu'il expose comment l'Un devient comparable à ce qui est ou, sous l'effet de l'Entre, à ceux qui sont.

La dis-parition de l'Un se traduit par la dis-parution du métaphorique en deux métaphores croisées qui en recueillent l'héritage et la promesse: *héritage* d'un rappel à l'Un, au désastre; *promesse* d'un appel à l'Entre, afin que se poursuive chaque singularité du multiple-duel.

Dès lors, le sens *propre* de la métaphore s'entend comme «l'interphore de l'apparition»: étant une dénomination, le sens propre d'un mot-thème n'est donc pas inférieur. Toutefois, le sens *figuré* de la métaphore a valeur de «métaphore du désastre»: c'est là que le sens propre ne suit plus le *surplus dénominateur de la métaphore*, étant donné que celle-ci n'exhibe que l'Un, le Même, la Mêmeté *éclatés* – le sens propre du *Propre éclaté* est métaphorique pour nous; l'informe propre tourne, se (dé)tourne. Le propre éclate en trans-portant vers l'Entre, en donnant lieu à l'Entre. L'informe joue le jeu: l'Un forme, (se) trans-forme.

Voilà pourquoi la philosophie doit raconter *métaphoriquement* une histoire qui la conduit à la pensée au sens *propre*; et qu'elle doit s'engager sur une voie qui ne soit *pas hiérarchique*, car ce qui aurait pu tenir cette place dominante, avant tout autre, l'Un, s'incline en produisant un effet de duel, un effet de multiples équivalents – de *semblables*.

#### DU RÉCIT QUI FAIT PENSER

L'Un est à l'Entre ce que la métaphore du désastre est à l'interphore de l'apparition. On mesure le clivage profond qui grève «la poésie véritable»

(LMV, p.361): quand elle «éveille la vision la plus vaste», «fait remonter la parole à partir de son origine» et «fait apparaître le monde»<sup>12</sup>, il paraît insuffisant de concevoir cette «poésie» en terme de «métaphore *vive*» (LMV, p.361) ou d'opposition vitale. Car cette «poésie» raconte la *catastrophe arrivant à l'Un* au bénéfice de l'Entre, du multiple. D'où l'exploration derridienne en deçà de «vie» et de «mort» et ses efforts pour ébaucher une métaphore vivifiante face aux mêmetés mourantes. D'où, encore, que Derrida parle de la «métaphysique» en ce qu'elle a «effacé en elle-même la scène fabuleuse qui l'a produite»<sup>13</sup>.

Ajoutons encore que le sens propre est au sens figuré ce que l'interphore de l'apparition est à la métaphore du désastre. Rien d'étonnant, par suite, qu'une écriture de la métaphore au sens philosophique du terme puisse inclure des procédés qui font *éclater toute UNité* présumée à divers niveaux: ils font éclater la *fable* (au sens d'histoire), le *récit* (au sens de narration), les *phrases* (au sens d'unité de base, lesquelles, bien découpées, doivent d'habitude rapporter, au sens double, c'est-à-dire «lier» les événements, «ramener» l'histoire afin d'instaurer un régime «communicationnel»); ils font éclater, aussi, les *mots*, les *conventions* de l'écrire et du lire.

En somme, une telle écriture se voit vouée à raconter des «histoires» pas très 'propres', afin de *déconstruire* tout ce qui tient au métaphorique, de le *recupérer* à travers sa «perte» et de *rappeler* ce danger lié à tout mouvement.

Si «discours spéculatif» veut dire la volonté de penser et de porter «la distanciation [...] à son plus haut degré» (LMV, p.399) c'est le discours poétique qui lui raconte *d'où* cette «réflexion» vient: du blanc support (du papier), du noir informe de l'encre, de l'éclatement de leur UNité en tant que point ou trou noirs. Le métaphorique rappelle alors au spéculatif que l'autre désigné, en tant qu'équivalent, le fait taire afin

d'être mieux écouté. Le métaphorique rappelle encore que toute dénomination spéculative se définit par une zone d'ombre, d'où elle vient.

Du point de vue littéraire, une telle écriture frôle constamment la catastrophe en racontant non au sens propre mais métaphoriquement: *de biais*. «Écriture», qui échappe aux répétitions ou aux oppositions visant, à la façon paronymique, juste le lieu à *côté* du meilleur et du pire. Lorsque tout est ainsi possible, parce que tout est sous fraction, l'un et l'autre en friction, on peut bien passer «du café à l'éternité»<sup>14</sup> sachant *que* cela arrive, ne sachant pas *quoi*: métaphores. Sachant par la «métaphore du *disparu*» que ce qui se passe juste avant est au milieu d'un désastre: grain moulu, passé, évaporé. Sachant, de même, que la «métaphore de l'*apparu*» est au bord du désastre, juste après: café filtre. Ou encore, café-lieu et café-liquide, lieu-passage et lieu-passé: éternellement l'un à côté de l'autre, philtre filtré, filtre formé – incalculablement proches. Car, quand l'un côtoie l'autre, il n'y a jamais (une) prise. L'«éternité» ne saurait jamais ce qui lui arrive; et le «café» ne saurait que cela: rien n'est sûr – ensemble, chacun «à moitié», ils 'savent' l'Entre. De quel genre? Un «Entre» de mémoire? Ou d'angoisse? Un «Entre» *marqué* en tout cas, mais arrivant, tout de même,

«entre». En effet, s'il y a, des deux côtés, non pas prises mais *surprises*, l'arrivée ne manque pas ou ne manque que comme prise(s). Et la question «Arrive-t-il/elle?» s'avère toujours ou en retard ou absurde: en retard, parce que quelque chose est toujours arrivé; absurde, parce que la chose la plus «discordante» (*absurda*), l'Un, ne peut plus arriver en tant que tel(le) ou n'arrive que métaphoriquement, c'est-à-dire trans-formé(e).

À cause de cette trans-formation, formation en amont et changement en aval, un *mot* saurait, alors, *dire* une fleur apparue: et un *autre* mot *être* fleur, celle qui dis-paraît, fleur du «mal» (c'est-à-dire de l'Un). La grâce provient du don d'être un être en retard: de venir après coup. D'où la faculté de parler.

*Worte, wie Blumen?* Mot comme fleur-dite et mot comme fleur-maudite. Le bon chemin que signale la mauvaise étoile, tous deux de concert. La malédiction dite vaut la fleur apparue: dire la fleur maudite conjure ce qu'elle réfère.

Métaphore-interphore, avons-nous dit: entre deux sens propres; «propre» en tant que même, l'écart (encore) effacé, l'informe; «propre» au sens de l'Entre, l'*inter*, l'écart déjà advenu pour faire (re) venir. L'informe dans la bonne passe des métaphores: euphorie du trans-port, sous l'effet d'un désastre propulseur.

Une première version de ce texte a été présentée lors du Colloque International «Métaphores» de l'Académie du Midi à Nyer (23-26 mai 1994).

## NOTES

1. B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, U.G.E., coll. «10/18», 1994 (c1984).
2. Voir «Métaphore et discours philosophique», dans P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p.323-399. Nous citons cet ouvrage dans le texte sous le sigle *LMV*.
3. J. Derrida, «La Mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)», dans *Poétique*, n°5, 1971, p. 37 (repris dans *Marges – de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972). Voir aussi *LMV*, p.373.
4. Abstraction dont on peut se garder, comme l'a montré Wittgenstein, par rejet (du tautologique).
5. Ricœur se réfère ici à Jean Greisch discutant Heidegger.
6. Derrida le rappelle dans «Le Retrait de la métaphore», *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p.73.
7. Derrida, «La Mythologie blanche», p.36. Voir aussi *LMV*, p.367.
8. *Ibid.*, p.52. Voir aussi *LMV*, p.365.
9. «Partout où il y a similitude, il y a quelque part une identité au sens rigoureux et vrai». E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, II, p.113 (trad. fr. *Recherches logiques*, tome II, 1<sup>re</sup> partie, Paris, PUF, 1962, p.136).
10. «Die Metapher ist eine ganz ins Kurze gezogene Vergleichung», Hegel, *Werke in 20 Bänden*, Bd.13, Francfort/M., Éd. Suhrkamp, 1971, p.517.
11. M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Neske, 1959, p.206sq. Voir aussi *LMV*, p.361sq. et 392sq.
12. *Ibid.*, p.207. Voir aussi *LMV*, p.361.
13. Derrida, «La Mythologie blanche», p.4. Voir aussi *LMV*, p.364.
14. H. Cixous, *Beethoven à jamais ou l'Existence de Dieu*, Paris, Éd. des Femmes, 1993, p.43.



**L'image mue.*****Vision et motion dans le langage poétique***

Pierre Ouellet – page 11

L'analyse de la poésie contemporaine montre que l'« image » poétique n'a pas pour corollaire un acte de perception statique, identifiable à un point de vue stable sur le monde représenté, mais qu'elle relève d'une modalité particulière de la vision où la motion joue un rôle déterminant, tant en ce qui concerne la motilité propre au sujet percevant qu'en ce qui touche à la motilité même des états de choses perçus. L'étude des représentations du mouvement lié à la vision permet de mieux comprendre la distance que l'esthésie contemporaine prend par rapport à la *mimésis* classique en privilégiant les processus d'exploitation ou de découverte, qui impliquent une mise en procès du regard à travers l'imperceptible, plutôt que la saisie panoptique d'un visible déjà donné.

Analysis of contemporary poetry has shown that the corollary of the poetic "image" is not a static act of perception which can be identified with a fixed view of the world being represented. It is instead a view based on a particular mode of the poet's vision in which motion plays a determining role, shaping the "motility" of the perceiver as concerns the mobility of the states of that which is perceived. The study of representations of movement in poetic vision allows for a better understanding of how contemporary aesthetics distances itself from classical mimetics, by focusing on processes of development or discovery which attempt to look through the imperceptible, rather than by relying on a single panoptic vision of that which can be readily observed.

**La voix, la vue et les postures**

Hervé Bouchard – page 20

L'un des principaux moteurs de la fiction beckettienne est sans conteste le corps dans ce qu'il a de lourd et d'usé, d'encombrant, de pré-occupant. Ses postures sont autant de stades vers le moindre, qu'une voix décrit, qu'un œil rejoint. Cet article amorce l'étude des relations insuitées, entre la voix et la vue, qui naissent d'un corps empêché de voir et de bouger, mais qui en empruntent certaines propriétés.

One of the main motors of Beckett's fiction is without any doubt the body: heavy, worn out, cumbersome and worrisome. Its various postures are stages of decline, described by a voice and captured by a watchful eye. This article will study the uncommon relationships between voice and sight, relationships which are born of a body prevented from seeing and moving, but which nonetheless borrow certain properties from both sight and movement.

**(D')écrire la photographie :*****l'opérateur Claude Simon***

Bernard Andrès – page 30

Considérant l'œuvre romanesque et photographique de Claude Simon, Bernard Andrès examine les rapports entre l'image perçue et l'image construite par la fiction. Dans l'optique du Nouveau roman, où personnage et référence ne vont pas de soi, que produit chez le lecteur la révélation de sources photographiques ? Quel rôle joue l'auteur dans cette série d'opérations

(photographier, écrire, décrire, masquer, révéler le modèle) ? Et comment expliquer ce(s) jeu(x) dans la perspective d'une carrière sanctionnée par le Prix Nobel ? Convoquant principalement l'album *Photographies* (1992) et les biographies qui s'y exposent, l'auteur s'interroge sur le tournant pris par l'œuvre simonienne dans les années quatre-vingt.

Studying the novels and photographs of Claude Simon, Bernard Andrès examines the relationships that exist between the image that is perceived and the image that is constructed by fiction. Considering the « nouveau roman », in which characters and references cannot be taken for granted, what effect does the revelation of photographic sources have on the reader ? What is the role played by the author in this series of operations (taking pictures, writing, describing, hiding, and revealing the model) ? How does one explain this or these little games when they are played by the winner of a Nobel Prize for literature ? Relying mainly on the album *Photographies* (1992) and of the biographical elements contained therein, the author studies a turning point in Simon's work in the eighties.

**Pour une épistémè du flash-back**

Jean Châteauvert – page 37

La narratologie cinématographique circonscrit l'analyse du récit au fait de dire qu'un épisode correspond à un *flash-back* ou à un *flash-forward* dans un film. L'examen du passage d'un récit premier à un récit second permet de faire ressortir la multiplicité des procédés rhétoriques établissant l'attribution d'un segment du récit à un personnage et la nécessité d'amender le vocabulaire narratologique pour rendre compte non seulement des épisodes présents ou futurs mais aussi des rêves, des fantasmes, des récits de fiction, etc. De là, on interroge la fonction du personnage dont le discours ou l'attitude crée l'articulation entre les épisodes, un segment étant passé en face du personnage présent : le personnage tient lieu de pivot qui permet au spectateur de se repérer au sein de la structure du récit. Dans un second temps, on fait ressortir la focalisation inhérente à tout processus d'attribution, le récit enchâssé correspondant aux rêves, fantasmes ou souvenirs d'un personnage. L'effet-sujet qui en découle se traduit par une limite épistémique qui positionne le récit enchâssé comme une version plus ou moins subjective des faits.

Cinematographic narratology circumscribes narrative analysis by indicating whether an episode in a film corresponds to a flashback or to a flash forward. By studying the passage from a first account of an event to a second account, it is possible to call attention both to the multiplicity of rhetorical devices used to attribute a segment of the narrative to a character, and to the need to alter the narratological vocabulary to account for not only present and future episodes, but also for dreams, fantasizing, fictional accounts, etc. Following this analysis, we look at the function of a character whose discourse or attitude can provide the link between episodes because a segment of action has taken place in his presence. This character becomes a pivot, allowing the spectator to keep his bearings within the narrative structure. We then turn our attention to

the act of focusing, inherent to any attributional process; the embedded narrative is associated with the dreams, fantasizing or memories of a character. The resulting subject-effect takes the form of an epistemic limit which situates the embedded narrative as a more or less subjective version of the facts.

**La perception projetée**

Denis Bellemare – page 45

Cet article cherche à mettre en relief le processus dynamique de la perception et de la projection qui est à la genèse de toute représentation, et à dire ainsi la représentation comme acte duel, comme construction dialectique. Ce texte recherche dans le cinéma ce qu'il peut nous apprendre de la perception : cette scission étrange qui existe entre ce qu'on voit et ce qu'on perçoit.

This article attempts to focus on the dynamic process of perception and projection which is the root of all representation, and which defines it as a dual act, a dialectic construction. Our analysis tries to establish what cinema can teach us about perception and about the strange gap which exists between that which is seen and that which is perceived.

**La négation de restriction.*****Perception, réduction et focalisation***

Larry R. Marks – page 54

Cet article propose la notion d'*Esthésie Restrictive*, définie comme l'encadrement d'un événement de perception par la double particule *ne...que*. En étudiant le fonctionnement de la négation de restriction dans la sémantique des actes perceptifs, on distingue trois principales formes (adversative, singularisante, uniformisante) qui sont autant de styles perceptifs et qui jouent un rôle important dans l'esthétique globale d'un auteur. Eu égard à son incidence sur l'axiologie et la perspective, il est démontré comment cette forme de négation est apte à exprimer l'ambivalence d'un sujet percevant vis-à-vis du monde phénoménal.

The article proposes the notion of *Esthésie Restrictive*, which is defined as the inclusion of a perceptual event within the double particle *ne...que*. By studying the semantic effects of the negation of restriction on linguistically represented perceptual activity, the author distinguishes three major forms (adversative, singularising, uniformising) which appear as "perceptual styles" and which contribute to define an author's overall aesthetic. With respect to perspective and axiology, it is shown how this form of negation can be used to depict a perceiving subject's ambivalence vis-à-vis the phenomenal world.

**Perception, conceptualisation et mot-écran**

Adel G. El Zaïm – page 63

Le rôle de l'activité perceptive et conceptuelle du sujet parlant ne saurait plus être occulté dans une étude de l'énonciation. L'acte langagier ouvert aux dimensions cognitive et communicationnelle du langage permet de voir les opérations de perception et de conceptualisation à l'œuvre dans une situation d'énonciation réelle. Quelques exemples de fautes d'orthographe causées par un mot-écran sont analysés afin

de démontrer l'importance de cette perspective dans l'analyse du discours.

The role of a speaker's perceptual and conceptual activity is never more obscured than in a study of enunciation. The language act, open to the cognitive and communicational dimensions of language, allows for insight into the operations of perception and conceptualization in a situation of real enunciation. Several examples of spelling errors caused by «screening» words are analyzed in order to demonstrate the importance of this perspective in discourse analysis.

#### Arts visuels et espaces sensoriels

Jocelyne Lupien – page 72

Les œuvres plastiques constituent des agrégats de stimuli polysensoriels susceptibles, selon leur nature, leur intensité et leur aspectualisation de déclencher des effets de sens et des affects variés. Les diverses théories de la perception-cognition peuvent « informer » la sémiotique visuelle sur les mécanismes de l'appréhension de la signification, mais cet article tente de faire valoir que les discours plastiques eux-mêmes peuvent contraindre la théorie ou, à tout le moins, en déterminer grandement la validité. Selon leur nature, les signifiants perceptuels (visuels, tactiles, kinesthésiques, gustatifs, olfactifs, sonores, posturaux, algiques, thermiques, etc.) possèdent un coefficient affectif qui confère à l'œuvre plastique un potentiel thymique plus ou moins intense. Après avoir dégagé les spécificités physiologiques et affectives propres à chacun des modules sensoriels, il est proposé ici d'observer comment ceux-ci modalisent tout particulièrement les discours plastiques.

Works of art are aggregates of polysensorial stimuli which can, according to their nature, their intensity and their aspectualization, provoke a wide variety of expressive effects. The various theories of perception and cognition can «inform» visual semiotics about meaning apprehension mechanisms, but this article attempts to call attention to the fact that the various discourses in visual arts can actually limit

theory or, at the very least, determine theoretical validity. According to their nature, the various perceptual signifiers (be they visual, tactile, kinesthetic, gustative, olfactory, sonorous, postural, algetic, thermic, etc.) possess an affective coefficient which endows the work with a more or less intense thymic potential. This study tries first to identify the physiological and affective specificities of the sensorial modules, and then to determine how each of these modules modalizes the discourses in art.

#### L'ordre qui décoiffe

Ghislain Bourque – page 84

Sous couvert de détection, la présente étude s'applique à désigner les deux essentielles stratégies de la lecture par lesquelles la compréhension d'un poème de Mallarmé advient. Élaborée à des fins de « conversion », une première stratégie, de nature « paraphrastique », rend « La chevelure... » saisissable sur la base d'un repli paramétrique, confrontant ainsi une lecture de substitution sémantique. Construite, par ailleurs, dans le but de faire « diversion », une seconde stratégie, de nature cette fois « transphrastique », fait verser « La chevelure... » dans un déploiement paramétrique, donnant ainsi préséance à une lecture d'articulation à la fois syntaxique, phonique, syntagmatique et topique.

Under the cover of detection, this study attempts to pinpoint the two essential reading strategies by means of which the comprehension of a Mallarmé poem becomes possible. Developed for purposes of « conversion », the first strategy, a « paraphrastic » approach, makes « La chevelure... » comprehensible through parametric folding which puts the reader face to face with a semantic substitution. The second strategy, « transphrastic » in nature, is developed in order to serve as a diversion. It consists in examining « La chevelure... » using a parametrical unfolding which gives precedence to an articulated reading taking into account syntactic, phonic, syntagmatic and topical aspects.

#### Métaphore – « Interphore ».

*Spéculer de l'intérieur et l'écriture poétique*  
Eberhard Gruber – page 93

Cet article tente de reprendre la question de la métaphore telle qu'elle se trouve figée depuis le différend Ricœur/Derrida. L'apport de la présente approche consiste à re-tracer une différencité interne à ce que l'on nomme en bloc « la » métaphore et qui est déjouée par la multiplicité intrinsèque qui lui est propre. Deux métaphores sont ainsi distinguées : d'une part, « l'interphore » ou métaphore de l'apparition, figurant son statut local (être entre deux sens propres) ainsi que ce que celui-ci implique (deux supports coprésents). D'autre part, la métaphore dite « du désastre » recueillant, au sens figuré, la disparition de ce qui est tout autre que l'Entre, d'une Unité au sens strict du terme. La seconde métaphore exhibe par rapport à la première la condition de son apparaître. Cela permet d'aller à l'encontre de la pensée spéculative (Ricœur) qui tente d'imposer sa primauté sur les moyens philosophico-littéraires et leur incidence (Derrida).

This article takes up the question of metaphor, in the wake of the Ricœur/Derrida differend. The present approach is one of discovering an internal differentiality of metaphor as overplayed by its « own » intrinsic multiplicity. Two metaphors are to be distinguished : on the one hand, « interphor », or metaphor of appearance embodying its literal meaning, established by its local position (to be In-between two literal meanings) and its consequences (two supports that appear simultaneously) ; on the other hand, the metaphor « of disaster » gathering, as a metaphorical meaning, the disappearance of what is the very opposite of the In-between, the All-One. The second metaphor shows in relation to the first the condition of its appearance. Thus, in insisting upon the importance of philosophico-literary means (Derrida), it becomes possible to counterbalance a priority claimed by speculative thought (Ricœur)

**Bernard Andrès**

Bernard Andrès est professeur de lettres à l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux sont parus dans diverses revues dont *Voix & images*, *Spirale*, *Jeu* (Montréal), *Degrés* (Bruxelles), *Littérature* (Paris) et *Quebec Studies* (Bowling Green). Auteur de fictions (*La Trouble-fête*, *D'ailleurs*) et dramaturge (*Rien à voir*, *La Doublure*), il a publié *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété* (Montréal, XYZ, 1990) et *Pro-fils du personnage chez Claude Simon* (Paris, Minuit, 1992).

**Denis Bellemare**

Denis Bellemare est professeur de cinéma au baccalauréat interdisciplinaire en arts de l'Université du Québec à Chicoutimi. Il s'intéresse tout particulièrement à la sémiologie et à la psychanalyse au cinéma en ce qu'elles recoupent et retrouvent les autres formes artistiques : la peinture, le théâtre, l'architecture, la littérature. Il travaille actuellement à un projet de recherche sur le « cinéma et la mélancolie », subventionné par le FCAR.

**Hervé Bouchard**

Hervé Bouchard est professeur au département de langues et littérature du cégep de Chicoutimi, et chargé de cours à l'Université du Québec à Chicoutimi. Il est étudiant au programme de doctorat en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal. Sa thèse porte sur la problématique du dire et du montrer dans les textes de Beckett, Loreau et Novarina.

**Jean Châteauvert**

Jean Châteauvert est rattaché au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il dirige un projet de recherche (Focus) consacré à la focalisation au cinéma et est membre de l'équipe de recherche sur le cinéma des premiers temps (GRAPHIC) que dirige André Gaudreault. Il a publié récemment des articles sur le son et la narration au cinéma (*Poétique, RS/SI, Cinémas*). Il prépare actuellement un livre sur le narrateur verbal dans le récit filmique.

**Adel G. El Zaïm**

Adel G. El Zaïm détient un doctorat en linguistique de l'Université de Paris IV (Sorbonne). Sa thèse s'intitule *Représentation morpho-dynamique du sens linguistique. Perception, Conceptualisation, Énonciation*. Il est chercheur à l'Université du Québec à Montréal et chargé de cours à l'Université Laval, École des langues vivantes. Ses domaines de recherches sont la sémantique cognitive, la représentation et le traitement des langues naturelles par ordinateur et l'enseignement assisté par ordinateur. Il est fondateur et président du Centre d'Application des *Nouvelles Technologies de l'Information* (CANTI), firme spécialisée dans la conception et la réalisation de l'information diffusée sur le réseau Internet.

**Jocelyne Lupien**

Jocelyne Lupien enseigne l'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Elle prépare actuellement une thèse de doctorat portant sur la sémiotique perceptuelle des discours symboliques plastiques au XX<sup>e</sup> siècle. Elle a publié de nombreux textes de catalogues d'exposition et des articles en sémiologie des arts visuels et de critique d'art (*The Semiotic Web*, *Spirale*, *Degrés*, *RS/SI*, *Espace*, *Parachute*, *ETC Montréal*, *Vie des Arts*).

**Larry R. Marks**

Larry R. Marks prépare actuellement une thèse de doctorat portant sur la sémantique des verbes de perception au programme de doctorat en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal. Il collabore au groupe de recherche *RePer* qui étudie la représentation de la perception dans la littérature québécoise. Ses recherches portent aussi sur l'imagerie mentale, la grammaire cognitive et la phénoménologie du langage.

**Pierre Ouellet**

Pierre Ouellet est professeur titulaire au département d'études littéraires et au programme de doctorat en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal. Il travaille depuis plusieurs années sur les rapports entre langage et perception, notamment dans la littérature narrative et poétique. Responsable du groupe *RePer* (Représentation de la perception), subventionné par le CRSHC, il a publié *Voir et savoir ; la perception des univers du discours* (Montréal, Balzac, 1992) et *Signification et sensation* (Limoges, NAS, 1991). Il est aussi directeur de la publication *Action, Passion, Cognition; d'après A.J. Greimas* (à paraître en 1995). Ex-directeur de *Protée* et de *RS/SI*, il a publié de nombreux articles dans des revues comme *Critique*, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, *Versus*, *Semiotica*, etc. Récipiendaire du « Prix d'excellence en recherche du réseau de l'Université du Québec » en 1994, il a aussi remporté le « Prix du Signet d'or » pour *Vita chiara, villa oscura* (Éd. du Noroît), son sixième livre de poésie. Il est également l'auteur d'un roman (*L'Attache-ment*), de nouvelles (*L'Attrait*) et d'essais littéraires (*Chutes; la littérature et ses fins*).

**Ghislain Bourque**

Professeur de littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi, Ghislain Bourque, dont les intérêts vont de la textuelle à la didactique, s'occupe, globalement, des pratiques de lecture et d'écriture, pendant que, localement, il s'emploie à définir les mesures de lisibilité et de scriptibilité y référant. À proportion des processus, stratégies et dispositifs mis en cause, il fait autant porter sa réflexion sur des textes reçus (de Lautréamont, Rimbaud, Roussel, Simon, Lahougue, Allais, etc.) que sur des écrits issus d'exercices produits en classe.

**Eberhard Gruber**

Eberhard Gruber est Docteur en philosophie de l'éducation (Université Philipps de Marburg/Lahn, Allemagne). Depuis son ouvrage *Théorie de la relation non hiérarchique et pratique pédagogique* (W. Fink, Munich 1979, en allemand), il a systématiquement élargi son champ d'investigation quant à la question de la différencité intrinsèque au domaine relationnel et différentiel, visant les intersections entre économie et société (division du travail, plus-value : Marx), littérature et écriture (Goethe, Fontane, Claude Simon), philosophie et théologie (Heidegger, Derrida, Lacoue-Labarthe, textes bibliques). Selon cette approche, il a publié de nombreux articles et, récemment, un livre avec Jean-François Lyotard, *Un Trait d'union* (1993), concernant le différend juif/chrétien. Il prépare un ouvrage sur « les questions de partage ». Actuellement à Queen's University (Ontario) où il est engagé dans une recherche intitulée « Communications et Différence sexuelle », il co-dirige la collection franco-canadienne interdisciplinaire « Trait d'union » (Le Griffon d'argile/Québec, PUG/Grenoble).

### MASSIMO GUERRERA

Massimo Guerrera est sculpteur-installateur, mais il pratique aussi le dessin et la gravure. Depuis le début des années 90, il a fréquemment présenté son travail dans le cadre d'expositions solos et collectives.

#### Expositions récentes

- 1994 « L'usine métabolique », autoproducton, Montréal  
Centre culturel de Drummondville  
« Entre-nous », Galerie Lacerte et Palardy, Montréal
- 1993 « G. Guerrera, S. Béliveau, S. Ferland, C. Trahan », Arts Sutton, Sutton  
« L'amour inspiré », Galerie Lacerte et Palardy, Montréal
- 1992 « Expression », Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe  
« Violence, piège du regard », Galerie Graff, Montréal
- 1991 « Montréal, ville francophone interculturelle », Association Québec – Communauté française de Belgique, Centre Strathearn, Montréal

### FRANÇOIS MORELLI

Né à Montréal en 1953, François Morelli vit et travaille à Montréal. Il est sculpteur. Depuis la fin des années soixante-dix, il a exposé ses œuvres, des sculptures mais aussi des dessins, aussi bien à Montréal qu'à l'étranger (États-Unis, Italie). Il est représenté par la galerie Christiane Chassay de Montréal.

#### Expositions récentes

- 1994 Musée d'art contemporain de Montréal (collectif)  
Horodner Romley Gallery, New York
- 1993 Galerie Christiane Chassay, Montréal  
La Chambre blanche, Québec
- 1992 Galerie Christiane Chassay, Montréal
- 1991 Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Alberta  
Galerie Christiane Chassay, Montréal  
Artist Space, New York
- 1990 Delaware Center for The Contemporary Arts, Wilmington, Delaware
- 1989 Educational Testing Services, Princeton, New Jersey  
Centro Culturale Canadese, Rome
- 1988 Musée régional de Rimouski

### CHRISTINE PALMIÉRI

Christine Palmiéri est peintre. Elle pratique aussi le dessin et l'installation et elle a réalisé plusieurs œuvres intégrées à l'architecture. Depuis le début des années 70, elle a exposé ses œuvres à de

multiples reprises, aussi bien au Québec qu'à l'étranger. Elle est membre des comités de lecture et de rédaction de la revue ESSE; elle prépare actuellement une thèse de doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal.

#### Expositions récentes

- 1993 Foyer Alfred Laliberté  
Université du Québec à Montréal  
Building Danse, Montréal  
Les salles d'exposition du  
Centre de Créativité des salles du Gesù, Montréal  
« Antoneo Artaud Ex Cathedra »,  
Centre de Créativité des salles du Gesù, Montréal
- 1990 Cité de l'Image, Montréal
- 1987 « Femmes-forces », Musée du Québec, Québec  
Espace Go, Montréal  
Galerie Articule, Montréal  
Espace Libre, Montréal
- 1886 Galerie 101, Ottawa  
Galerie de l'Université du Québec à Montréal  
Musée des beaux-arts

### ROBERT WOLFE

Né à Montréal en 1935, Robert Wolfe vit et travaille à Saint-Jacques-le-Mineur, Québec. Il est d'abord peintre mais sa production comporte aussi de la gravure et du dessin. Depuis 1960, il a cumulé de nombreuses expositions solos et collectives et il a aussi réalisé plusieurs œuvres intégrées à l'architecture. Il est représenté par la Galerie Graff de Montréal.

#### Expositions récentes

- 1994 Chapelle historique du Bon-Pasteur, Montréal  
« Imprimatur », Centre Saidye Bronfman, Montréal  
« Objet versus Objet », Musée Pointe-à-Callière, Montréal  
« Le lieu de l'être », Musée du Québec
- 1993 Galerie Graff, Montréal
- 1992 Galerie d'art de l'Université de Sherbrooke
- 1991 « Persona », Musée régional de Rimouski (collectif)  
« Espaces et contours », Galerie Graff, Montréal  
Expo solo à la Foire internationale de Bâle, Suisse  
« Figures d'accumulation », Musée d'art contemporain de Montréal
- 1989 « Empreintes et contre-marques », Galerie Graff, Montréal
- 1988 Galerie Rencontre d'espaces, Strasbourg, France

## PROCHAINS NUMÉROS

- Volume 23 / no 2 : Style et sémiotique  
 Volume 23 / no 3 : Répétitions esthétiques  
 Volume 24 / no 1 : La tropologie visuelle

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de Protée. Celles qui désirent porter leur recherche à la connaissance de la communauté sémiotique sont également priées d'en faire parvenir un bref sommaire à la direction de Protée sur un formulaire approprié disponible sur demande au secrétariat de la revue. Les sommaires reçus seront éventuellement publiés dans une nouvelle rubrique de Protée. Ce service est gratuit pour les abonnés.

## DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande)

- Vol. 13 / n° 2 : Sons et narrations au cinéma. Responsable : Denis Bellemare.  
 Vol. 14 / n° 1/2 : La lisibilité. Responsable : Ghislain Bourque.  
 Vol. 14 / n° 3 : Sémiotiques de Pellan. Responsable : Fernande Saint-Martin.  
 Vol. 15 / n° 1 : Archéologie de la modernité. Responsables : Jean-Guy Hudon et Pierre Ouellet.  
 Vol. 15 / n° 2 : La traductique. Responsable : Annie Brisset.  
 Vol. 15 / n° 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage). Responsable : Maryse Souchart.  
 Vol. 16 / n° 1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé). Responsables : Marie Carani, André Gaudreault, Pierre Ouellet et Fernand Roy.  
 Vol. 16 / n° 3 : La divulgation du savoir. Responsable : Bernard Schiele.  
 Vol. 17 / n° 1 : Les images de la scène. Responsable : Rodrigue Villeneuve.  
 Vol. 17 / n° 2 : Lecture et mauvais genres. Responsable : Paul Bleton.  
 Vol. 17 / n° 3 : Esthétiques des années trente. Responsable : Régine Robin.  
 Vol. 18 / n° 1 : Rythmes. Responsable : Lucie Bourassa.  
 Vol. 18 / n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions. Responsables : Khadiyatoula Fall, Maryse Souchart et Georges Vignaux.  
 Vol. 18 / n° 3 : La reproduction photographique comme signe. Responsable : Marie Carani.  
 Vol. 19 / n° 1 : Narratologies : États des lieux. Responsable : François Jost.  
 Vol. 19 / n° 2 : Sémiotiques du quotidien. Responsable : Jean-Pierre Vidal.  
 Vol. 19 / n° 3 : Le cinéma et les autres arts. Responsables : Denis Bellemare et Rodrigue Villeneuve.  
 Vol. 20 / n° 1 : La transmission. Responsable : Anne Éline Cliche.  
 Vol. 20 / n° 2 : Signes et gestes. Responsable : Jean-Marcel Léard.  
 Vol. 20 / n° 3 : Elle Signe. Responsables : Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield.  
 Vol. 21 / n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.  
 Vol. 21 / n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kègle.  
 Vol. 21 / n° 3 : Gestualités (en collaboration avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv). Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.  
 Vol. 22 / n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.  
 Vol. 22 / n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.  
 Vol. 22 / n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.  
 Vol. 23 / n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations. Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauevert et Adel G. El Zaïm.

Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.

## FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veuillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume \_\_\_\_ n° \_\_\_\_.

### VERSION IMPRIMÉE

Canada (TPS et TVQ incluses) 33,04\$ (étudiants 17,09\$)  
 États-Unis 34\$  
 Autres pays 39\$

VERSION ÉLECTRONIQUE (sur disquette 3,5po seulement – ☐ 800/720 Ko ; ☐ 1,4/1,2 ko) ☐ Macintosh ☐ Windows  
 Canada (TPS et TVQ incluses) 13,64\$ (étudiants 7,98\$)  
 États-Unis 17,09\$  
 Autres pays 17,09\$

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

Expédier à : PROTÉE, département des Arts et Lettres,  
 Université du Québec à Chicoutimi  
 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

## POLITIQUE ÉDITORIALE

**Protée** est une revue universitaire dans le champ diversifié de la **sémiotique**, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. Les œuvres choisies doivent être inédites. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle «périphérique» et aux contributions «régionales» à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs présentés. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingts (80) pages de la revue (soit un maximum de dix (10) contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

## PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page);
3. de numéroter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation;
5. de mettre en italique, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Édition du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, «Le Discours autoritaire», *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46;

6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques:  
BENVENISTE, É. [1966] : «Formes nouvelles de la composition nominale», *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.  
GREIMAS, A.-J. et J. COURTÈS [1979] : *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette;
7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1988) concernant les titres dans le corps du texte.
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 pouces) contenant leur document; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) «bien contrastées» sur papier glacé 8 x 10po (200 x 250cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF.